Irrealität und Intensität in der Schlacht von Massilia

Lucan und seine Zeit

Eine Analyse von Lucan, *De bello civili* 3.647–3.696

Arbeit zur Erlangung des akademischen Grades Bachelor of Arts
eingereicht an der Philosophischen Fakultät
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

von Jannis Schramm
geboren am 13. Juni 2001 in Frankfurt am Main

Erstgutachter: PD. Dr. Lothar Willms (Seminar für Klassische Philologie)
Zweitgutachter: Prof. Dr. Gerrit Kloss (Seminar für Klassische Philologie)

Matrikelnummer:	4151025
Studiengang:	Latein und Computerlinguistik im polyvalenten Zwei-Fach-Bachelor
Kontakt:	Jannis Schramm Eppelheimerstraße 52 69115 Heidelberg wk252@stud.uni-heidelberg.de

Heidelberg, 03. August 2024

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung

multaque ponto

praebuit ille dies varii miracula fati.

Lucan, V. 3.633f.[1]

Die Welt ist voll von Ereignissen, in denen Menschen traumatische Erfahrungen durchleben. Seien es Vergewaltigungen, Massendeportationen, Kriege oder Kindesmissbrauch, die Opfer eint die Erfahrung, dass sie etwas erlebt haben, das sie ununterbrochen psychisch verfolgt und zermürbt. Sie können das Erlebte nur schwer in Worte fassen, da es die Grenzen der Vorstellung und der Sprache sprengt. Wie soll ein Überlebender einen Massenmord beschreiben, über den er eigentlich nicht reden kann oder will, da ihm die Worte fehlen? Wie gelingt es, einer solchen furchtbaren Erfahrung Ausdruck zu verleihen und Unaussprechliches in Worte zu fassen?

Auch das Thema, über das Lucan in seinem Epos schreibt, der Bürgerkrieg zwischen Caesar und Pompeius, ist für die römische Gesellschaft eine traumatische Erfahrung gewesen.[2] Die Sprache ist überaus schwer und ungewöhnlich und in der Erzählung kommt es kontinuierlich zu Gewaltexzessen. In dieser Arbeit sollen diese beiden Aspekte, ein gesellschaftliches Trauma und die ungewöhnliches Erzählweise Lucans zueinander in Verbindung gesetzt werden: Die traumatische Erfahrung wird als Erklärung für die seltsame Sprache und Erzählweise Lucans angesehen.

Zuerst wird in einem Theoriekapitel in die Thematik eingeführt und gezeigt, warum der römische Bürgerkrieg ein traumatisches Ereignis darstellt. Dann wird der Begriff postmemory angeführt, mit dessen Hilfe ein Fortleben des Traumas auch bei Lucan festgestellt werden kann. Dies fungiert als Erklärung für die Besonderheiten der neronischen Kunst und Literatur, zu der Lucan gezählt wird. Es wird ein kurzer Überblick über diese Epoche gegeben und in diesem Zusammenhang werden die Begriffe Manierismus und das Groteske genannt und diejenigen Elemente herausgearbeitet, mit denen ein Trauma verarbeitet wird und die dazu beitragen, dass Texte fremdartig und irreal wirken. Diese Elemente bilden dann wiederum die Grundlage für die Analyse.

Auf diese Elemente hin soll die überaus eindrückliche Darstellung der Seeschlacht von Massilia im dritten Buch des Werkes untersucht werden, die mit einer Länge von 253 Versen die längste

[1] Die Textstellen aus dem *Bellum Civile* werden in dieser Arbeit nach der textkritischen Ausgabe von Bailey (Hrsg.), 2008 zitiert.

[2] Siehe hierzu Kapitel 2.

Schlachtenbeschreibung im gesamten *Bellum Civile*[3] ist.[4] Lucan kommentiert in dem eingangs abgedruckten Zitat selbst die Schlacht und rückt in den Fokus, wie viele unterschiedliche Wunder (*miracula* 634)[5] an Todesarten der Tag dem Meer dargeboten habe.[6]

Obwohl es sich bei der Schlacht von Massilia um einen Kampf zwischen Griechen und Römern handelt, ist der römische Bürgerkrieg in den verschiedenen Szenen präsent. Bereits Masters merkt an, dass jede der einzelnen Todesszenen das Motiv des Bürgerkrieges aufgreife und widerspiegele.[7] Ziel der Analyse ist es in den besagten Versen zu analysieren, mit welchen Mitteln Lucan es schafft, ein solch traumatisches und unvorstellbares Ereignis, wie den römischen Bürgerkrieg, in der Schlacht von Massilia darzustellen.

Die Seeschlacht von Massilia umfasst die Verse 509–762 und lässt sich in zwei Teile gliedern, in die Verse von 509–582 und 583–762. Im zweiten Teil wird eine Reihe von wundersamen Toden beschrieben, von denen einer dem anderem nicht gleicht.[8] Analysiert wurde die Schlacht in einem *close reading* bereits von Nill und Metger.[9] Metger untersucht die gesamte Schlacht unter dem Aspekt von „Kampf- und Todesschilderungen“[10], während Nill sich auf die Verse 583–646 beschränkt und sie unter dem Aspekt der Gewaltdarstellung analysiert. Auch Metger geht in seiner Analyse bis auf drei kurze Exkurse nur sehr kurz auf die Verse 647–709 ein, da sie „gegenüber der voraufgegegangenen Partei nichts wesentliches neues bringen.“[11] Daher beschäftigt sich diese Arbeit mit den Versen 647–696, die in den genannten Arbeiten noch nicht in einem *close reading* behandelt worden sind. Für die Analyse wird dabei weitgehend die Einteilung der Schlacht von Nill übernommen.[12] Einzig die Verse 670–696a, die Nill mit „Kollektive Kampfszene: Kriegswut“[13] zusammenfasst, werden noch weiter in die Verse 670–679 mit dem Titel „*invenit arma furor*“ und in die Verse 680–696 mit dem Titel „Flucht vor

---

[3] Im Folgenden wird das *Bellum Civile* mit *BC* abgekürzt.
[4] Vgl. Nill 2018, 158, die dort auch einen Überblick über das gesamte dritte Buch gibt. Für einen Überblick über das dritte Buch vgl. auch Glaesser 2018, 31–37.
[5] In dieser Arbeit beziehen sich alle Versangaben auf das dritte Buch des *BC*.
[6] Vgl. Glaesser 2018, 36. Opelt 1957, 440 schreibt: „Der Vers hat beinahe programmatischen Charakter.“ Es wird vermutet, dass Lucan, als er durch seine Teilnahme an der Pisonischen Verschwörung von Nero zum Selbstmord getrieben wurde, im Anschluss an die oben zitierten Verse das Schicksal des Lycidas beschrieben habe. Diesem wurde das eindrucksvolle Schicksal zuteil, von einem Enterhaken zerteilt zu werden, woraufhin das Blut nicht mehr wusste, wie es herauslaufen soll (vgl. Fuhrmann 2019, 371).
[7] Masters 42, 1992: „Every pattern of death imitates in some way Lucan's civil-war imagery. […] The whole battle repeatedly enunciates the single fact of civil war, a state of being which has invaded every level of things, from the cosmos, to the individual, to the poet and his language.“
[8] Glaesser 2018, 36.
[9] Vgl. Metger 1957, 3–76 und Nill 2018, 154–255.
[10] Metger 1957, 2.
[11] Metger 1957, 63 fasst die hier behandelten Verse auf den Seiten 30–31 zusammen. In den Seiten 38–40 und 44–46 geht er in einem Exkurs auf Teile der in dieser Arbeit behandelten Szenen ein.
[12] Für eine weitere, gröbere Art der Einteilung siehe auch Opelt 1957, 438.
[13] Nill 2018, 159.

Feuer und Wasser" unterteilt.[14] In der Analyse wird jedem Kapitel der lateinische Originaltext samt Übersetzung vorangestellt. Die Übersetzung ist gewollt nah am Original gehalten, um die Eigenheiten des lateinischen Textes so gut wie möglich zu bewahren.

[14] Vgl. Nill 2018, 158f.; die weitere Unterteilung orientiert sich an Hunink 1992, 244.246.

2. Lucan als Autor der neronischen Zeit

2.1 Der römische Bürgerkrieg, eine traumatische Erfahrung, und postmemory

In seinem Werk beschreibt Lucan den Bürgerkrieg, der sich zwischen Caesar und Pompeius abgespielt hat.[15] Bürgerkrieg ist in dem Sinne eine besondere Form des Kriegs, als es keinen äußeren Feind gibt, der das Gemeinwohl oder die Existenz eines Volkes bedroht: Ein Bürgerkrieg kann nur aus dem Inneren einer Gesellschaft heraus entstehen und spiegelt eine Spaltung der Gesellschaft wider. Dies hat folgende Konsequenzen:

Erstens: Der eigene Mitbürger, der zuvor vielleicht noch der Nachbar war, wird zum Feind. Es widerspricht dem bekannten Verständnis von Normen, jemanden aus dem eigenen Volk und den eigenen Reihen zu töten.[16] Es ist nicht tugendhaft die eigenen Mitbürger zu töten und plötzlich ergibt es keinen Sinn mehr sich für das Vaterland zu opfern oder für eine gute Sache zu kämpfen.[17] Es muss daher ein Feindbild als Vorwand kreiert werden, das zu diesem Tötungsakt motiviert.[18]

Immer wieder wurden während des römischen Bürgerkriegs die Gegner der jeweiligen politischen Parteien auf Proskriptionslisten gesetzt und damit für vogelfrei deklariert. Auch Politiker von großem Ansehen waren nicht von einer solchen Behandlung ausgenommen. Verstümmelte Körper wurden des Öfteren auf der Rostra als Warnung an politische Gegner ausgestellt und schufen eine Atmosphäre der Angst.[19] Dieses Schicksal widerfuhr auch prominenten Politkern, wie Cicero, dessen Hände und Kopf dort aufgehangen wurden.[20] All diese Taten waren für die Zeitgenossen eine traumatische Erfahrung: Sie waren unbegreiflich und stellten einen Zusammenbruch des Wertesystems dar.

Zweitens: Ist der Bürgerkrieg einmal beendet, sind die Gewinner und Verlierer nicht räumlich voneinander getrennt, wie es bei einem konventionellen Krieg der Fall wäre, in dem die Invasoren beispielsweise nach Hause zurückkehren,[21] sondern sie weilen alle weiter

[15] Im zweiten Buch greift er in einer Binnenerzählung auch auf den Bürgerkrieg zwischen Sulla und Marius zurück (vgl. Glaesser 2018, 23–25).
[16] Vgl. Walde 2011, 284.
[17] Vgl. Walde 2011, 287.
[18] Oktavian ist es gelungen, den Bürgerkrieg gegen Marcus Antonius in einen Krieg zwischen zwei Staaten zu inszenieren: Er wurde als ein Krieg zwischen Rom und Ägypten dargestellt.
[19] Vgl. Lange 2014, 95.
[20] May 2002, 17: „His head and hands were carried back to Rome, and, to the horror of the people, nailed to the Rostra, the place from which he had so often spoken."
[21] Hier ist der Fall gemeint, in dem keine Annektierung des feindlichen Territoriums erfolgt.

untereinander, da die Kriegsteilnehmer ein und derselben Gesellschaft angehören. Auf diese Weise verliert auch der Sieg an Bedeutung, denn es ist unmöglich den Sieg über das eigene Volk zu feiern.[22] Die Wunden und das Leid, die in einem konventionellen Krieg in Kauf genommen wurden, können nach Kriegsende nicht gesühnt werden, sondern stellen einen andauernden Schmerz dar.[23]

Die Epoche der römischen Bürgerkriege dauerte mit Unterbrechungen fast ein gesamtes Jahrhundert und endete mit der Schlacht von Actium 31 v.u.Z., aus der Oktavian als Sieger hervorging. Es stellt sich die Frage, warum Lucan, obwohl er selbst die römischen Bürgerkriege selbst nie miterlebt hat, dennoch lange Zeit nach dieser für die römische Gesellschaft traumatischen Erfahrung, ein solches Werk verfasst hat. An dieser Stelle liefert der Begriff „postmemory“[24] eine mögliche Erklärung, den sowohl Walde als auch Thorne und El Nossery & Hubbell anführen und von Hirsch übernommen haben.[25] Der Begriff beschreibt, wie traumatische Erfahrungen durch Erzählungen oder Verhaltensmuster der Eltern beziehungsweise älteren Generation auf die jüngere Generation übergehen. Traumatische Erfahrungen sollen in dieser Arbeit so verstanden werden, wie es Thorne in seiner Arbeit definiert: Traumata würden durch Ereignisse erzeugt werden, die über die normale Erfahrung hinausgingen, sodass es schwierig werde, die Ereignisse in Worte zu fassen.[26] Die Erinnerungen würden dabei dermaßen intensiv und lebendig übertragen werden, dass die Nachfolgegeneration die erzählten Erinnerungen als ihre eigenen Erinnerungen ansehe.[27]

Walde gibt einen Überblick darüber, wie der Bürgerkrieg in der Literatur nach dem Sieg Oktavians in der Schlacht von Actium verarbeitet wurde. So war mehr als eine Generation von Nöten, um den Krieg zu verarbeiten.[28] In der ersten Phase, direkt nach Beendigung des

---

[22] Vgl. Thorne 2016, 93.
[23] Thorne 2016, 93: „Such suffering cannot be reconciled in a civil war, because the enemy is yourself.“ Siehe dazu auch Gall 2005, 90: „Ob Triumph oder Niederlage, Glück oder Leid geschildert werden – immer bedeuten sie für einen Teil des prospektierten Lesepublikums eine schmerzhafte Erinnerung.“
[24] Hirsch 2012, 5.
[25] Vgl. Thorne 2016, 96 sowie El Nossery/Hubbell 2013 und Walde 2011, 283.
[26] Thorne 77, 2016: „Trauma is generated by events that are perceived as extreme and go beyond “normal” experience, thus rendering them difficult to speak about through traditional means.“ Der Begriff normal ist ein sehr vager und schwammiger Begriff, soll jedoch für diese Arbeit genügen. Mit dieser Definition sind Ereignisse, wie Vergewaltigungen, Kriege oder Ähnliches gemeint. Eine ausführlichere Definition, ist bei Walde 2011, 284f. zu finden. Thorne und Walde haben sich jeweils mit der Frage auseinandergesetzt, wie das *BC* als eine traumatische Erfahrung gelesen werden kann.
[27] In diesem Zusammenhang stellt sich Hirsch 2012, 4f., die selbst ein Kind von Holocaustüberlebenden ist, die Frage, warum sie sich selbst besser an Details aus den Erzählungen ihrer Eltern erinnern könne als an ihre eigenen Kindheitserinnerungen. Das Konzept von postmemory kann auf viele andere traumatische Erlebnisse wie zum Beispiel ethnische Säuberungen, Sklaverei, Terrorregime und Weiteres übertragen werden (vgl. Hirsch 2012, 19).
[28] Walde 2011, 284: „civil wars especially, suspend the entire system of norms and values, causing long lasting psychic and social disintegration. To heal this kind of rupture, increased cultural and social productivity from more than one generation is necessary.“

Bürgerkrieges, lag der Fokus darauf, die Wunden des Krieges nicht wieder zu öffnen, sondern die Gesellschaft, die immer noch gespalten war, zu versöhnen.[29] Dennoch sprachen die Menschen über das Unheil des Bürgerkriegs. Die Nachkommen fragten sich immer noch, auf welcher Seite wohl ihre Vorfahren gekämpft hätten.[30] In der neronischen Zeit, also in der dritten Generation nach dem Krieg fängt Lucan an, den Krieg in seinem Werk offen zu verarbeiten.[31]

Wenn das Prinzip von postmemory auf den römischen Bürgerkrieg übertragen werden soll, so muss der Dichter Lucan durch Erzählungen über diverse Kanäle mit den traumatischen Erlebnissen in Kontakt gekommen sein. Thorne schreibt hierzu, dass Lucan, einem direkten Augenzeugen nicht mehr begegnet sei, da sein Großvater um die Zeit seiner Geburt verstorben wäre, er aber über die Generation seines Vaters und Onkels sicherlich Geschichten hätte hören können. Der Großvater hätte jedoch ein großes Werk über die Geschichte Roms hinterlassen, in dem er vor allem auf den Bürgerkrieg eingegangen sei, das jedoch verloren gegangen sei. Zusätzlich hätte insbesondere sein Onkel Seneca großes Interesse am römischen Bürgerkrieg gehabt.[32]

2.2 Neronische Literatur und die Grenzen des Ausdrucks[33]

Bella per Emathios plus quam civilia campos.

Lucan, V. 1.1

Inwiefern Lucan in seinem Epos das Trauma des Bürgerkriegs zu verarbeiten intendierte, bleibt spekulativ und kann nicht zweifelsohne bewiesen werden. In dieser Arbeit jedoch soll das Konzept der postmemory eine Erklärung für die besondere Art und Weise darstellen, mit der Lucan den römischen Bürgerkrieg in seinem Werk darstellt. So nimmt Lucan zwar die grobe Struktur der historischen Ereignisse als Gerüst, erzählt jedoch auch Szenen, die rein fiktionaler Natur sind.[34] In der Schlacht von Massilia haben sich die verschiedenen Arten zu sterben nie so

---

[29] Walde 2011, 290 erklärt dies vom Standpunkt der Traumatologie: „the authors tried to come to terms with the situation, offering methods of reconciliation rather than opening the wounds again." Siehe hierzu auch Thorne 2016, 95.
[30] Vgl. Walde 2011, 292. Dieses Phänomen tritt auch in Verbindung mit dem zweiten Weltkrieg auf. Enkelkinder fragen ihre Großeltern, was sie im Krieg getan haben.
[31] Vgl. Walde 2011, 293.
[32] Thorne 2016, 96 Anm. 61, der auch daraufhin weist, dass in der Vergangenheit Livius als ausschließliche historische Quelle Lucans angesehen worden sei.
[33] Dieses Kapitel beruht auf einer anderen Hausarbeit, die anlässlich des Proseminars Valerius Flaccus, *Argonautica* bei Dr. Kathrin Winter im Sommersemester 2022 an der Universität Heidelberg verfasst wurde
[34] Siehe Thorne 2016, 88, der betont, dass der Fokus des Erzählens von Traumata darin bestehe, in die historische Wunde zu treten.

zugetragen.[35] Im Folgenden wird ein kurzer Überblick über die literarische Epoche gegeben, in der Lucan das Werk verfasste.

Lucan, der um 39 n.u.Z. geboren wurde,[36] wird der literarischen Epoche zugeordnet, die vom Tod des Augustus bis „zum Erlöschen der literarischen Produktion“[37] reicht und mit dem Begriff Nachklassik oder Silberne Latinität beschrieben wird. Eine weitere und sehr populär gewordene Bezeichnung ist der Begriff des Manierismus. Der Begriff Manierismus stammt eigentlich aus der Kunstgeschichte und beschränkte sich in seinem Usus auf die Kunst der Spätrenaissance. Curtius fasst den Begriff jedoch weiter, sodass er auch in literarischen Kontexten verwendet werden kann. Danach breitet sich der Begriff in der Literatur immer mehr aus. Nach Curtius fungiert der Begriff zur Beschreibung der Epochen, die jedweder klassischen Epoche entgegengesetzt sind. Demnach würden sich Klassik und „Antiklassik“ immer wieder, nahezu zyklisch, in der Zeit abwechseln.[38]

Diejenigen Philologen, die den Begriff des Manierismus für das Lateinische genutzt haben, haben mit diesem Begriff interessante Phänomene erkannt, durch die sich die Epoche der Nachklassik gegenüber den anderen Epochen abgrenzt. Beim Versuch Senecas Medea als manieristisch zu klassifizieren, schreibt Shelton, dass sich Manierismus insgesamt ein Phänomen von Abweichung sei. Jeder Künstler würde basierend auf seinen Erfahrungen individuell auf eine andere Weise von Norm und Erwartung abweichen. Die verschiedenen Verständnisse von Manierismus fänden ihren gemeinsamen Nenner darin, dass etwas exzesshaft und übertrieben dargestellt werde. Konflikte und Spannung würden nicht aufgelöst und Ambiguität und Dissonanzen sowie Widersprüche würden ausgenutzt werden.[39]

Fuhrmann betrachtet die Nachklassik von einem sprachlichen und formalen Standpunkt. So sei die Nachklassik eine „überaus ‚künstliche‘ Erscheinung“, in der versucht worden wäre durch „Abwandlung oder Überbietung alle Möglichkeiten der Form und des Stils auszukosten“, und in der Erzeugung einer „künstlichen Gegenwelt“ angestrebt worden sei.[40] Burck betont die sprachliche Schwierigkeit bei der Lektüre eines Textes aus der silbernen Latinität. Er führt diese

---

[35] Vgl. Hunink 1992, 240. Opelt 1957, 443 spricht davon, dass die „Originalität der Kunst Lucan’s“ nicht erkannt werden würde, wenn die Schlacht von Massilia historisch gelesen werden würde.
[36] Fuhrmann 2019, 370.
[37] Fuhrmann 2019, 62.
[38] Vgl. Curtius 1948, 277: „Zu diesem Zweck müssen wir das Wort freilich aller kunstgeschichtlichen Gehalte entleeren und seine Bedeutung so erweitern, daß es nur noch den Generalnenner für alle literarischen Tendenzen bezeichnet, die der Klassik entgegensetzt sind, mögen sie vorklassisch oder nachklassisch oder mit irgendeiner Klassik gleichzeitig sein.“
[39] Shelton 1979, 41.
[40] Fuhrmann 2019, 74.

Schwierigkeit darauf zurück, dass die Dichter nach „Ausdrucksverstärkung und hyperdimensionalen Vorstellungen“ streben würden, was sich in gewagten Metaphern und vor allem in visuellen und klanglichen Effekten sowie Paradoxien äußere.[41]

Leider wurde dieser Exzess und die sprachlichen Besonderheiten immer wieder kritisiert, denn „der Inhalt trete hinter der übertriebenen, eben ‚rhetorischen‘ Gestaltung zurück“.[42] Dies führte dazu, dass Lucan lange Zeit schlicht als ein „Anti-Vergil“[43] abgestempelt wurde und das Forschungsinteresse verebbte.

Weiter ist das Problematische am Begriff Manierismus, dass es ein sehr vager Begriff ist, der viele Ideen aufgreift und zu vereinen versucht.[44] Dies wird allein darin deutlich, dass der Begriff Manierismus den Begriff des Barocks ablöste, da mit dem Begriff sehr viele falsche Assoziationen geweckt werden würden.[45] Grünnagel kritisiert jedoch auch die Einführung des Begriffs Manierismus, da es sich nach ihm nur um einen Austausch des „*image acoustique*“ handele. Die Probleme blieben bestehen, dass zu viele Ideen unter einem Begriff gekehrt würden und Kunstepochen vermengt würden.[46] Auch Krytzler betont, dass der Begriff des Manierismus anachronistisch sei und die Analyse eines Werks von ausschließlich manieristischen Elementen zu keinem Erkenntnisgewinn führe.[47]

Da Manierismus ein mit Vorurteilen behafteter und vager Begriff ist, wird in dieser Arbeit mit einem anderen Begriff gearbeitet. Weiss fasst die Epoche Lucans mit dem Begriff des Grotesken zusammen und schreibt, dass die Künstler experimentierten, wie sie die Grenzen der Kunstdarstellungen austesten könnten. Das Ergebnis sei eine Kunst, die dem Rezipienten fremd und irreal vorkomme. In diesem Zusammenhang nennt Weiss auch, dass das Groteske gerade für die Darstellung traumatischer Ereignisse eingesetzt werde,[48] da Trauma nicht auf

---

[41] Vgl. Burck 1971, 93f. Burck vergleicht die Beschreibung eines verheerenden Luftangriffs auf Hamburg mit der Schlacht von Massilia. Als Gemeinsamkeiten benennt er, dass sich beide Beschreibungen bezüglich „der Ausgeworfenheit des einzelnen in die Greuel des Krieges […] und in die Sinnlosigkeit des Geschehens“ (Burck 1971, 5–13) gleichen würden.
[42] Walde 2003, 128.
[43] Walde 2003, 135.
[44] Vgl. Walde 2003, 127f.
[45] Vgl. Burck 1971, 15, der anmerkt, dass die Einführung die Einführung eines neuen Begriffs eine Besserung herbeigeführt habe.
[46] Grünnagel 2010, 2f.: „Sie haben alle erkannt, dass sich zum *signifiant* ‚Barock‘ keine stabile Semantik, kein *singifié* angeben lässt […]. War die Semantik schon untergraben, lag es nahe, auch gleich die *image acoustique* auszutauschen […] denn alle Kritikpunkte […] namentlich der Anachronismusvorwurf, der oft kaum reflektierte Transfer von einer Kunst (z. B. Malerei) auf eine andere (z. B. Dichtung) und die fluktuierende Semantik, die es erlaubt, scheinbar beliebige Phänomene unter diesem Begriff zu subsumieren, lassen sich auch gegen die Alternativen in Stellung bringen.“
[47] Vgl. Kytzler 1967, 23f.
[48] Weiss 2024, 50.

herkömmliche Weise präsentiert werden könne.[49] Ebenso wie Shelton den Manierismus als ein Phänomen der Abweichung beschrieben hat, spielt das Groteske mit „preconceived notions about the stability of natural forms and provides alternative strategies for representing reality."[50] Weiss führt in diesem Kontext die beiden Begriffe „estranged world"[51] und „Spielraum"[52] ein. Darunter ist zu verstehen, dass das Groteske erst durch den Kontakt mit dem Leser seine Wirkung entfalten könne. Bei der Lektüre des Textes würde der Leser von einem Gefühl der Verfremdung ergriffen werden,[53] weswegen auch die beiden Begriffe „Irrealität" und „Intensität" den Titel dieser Arbeit bilden – das Geschilderte wirkt irreal und teils ungewohnt intensiv. Eine dieser Strategien in einem solchen Spielraum könne zum Beispiel sein, dass die Erzählung inkohärent sei und die verschiedenen Handlungen sich widersprächen.[54] Die Hauptstrategien, durch die ein Gefühl der Befremdung entsteht, sind Hybridität und Exzess. Demnach sind dies die Kernelemente des Grotesken.

Weiss versteht unter Hybridität, dass zwei verschiedene Elemente in einem Ausdruck vereint würden und dabei etwas Neues entstehe. Die einzelnen Bestandteile könnten teilweise nicht wiedererkannt werden. Ein Element würde offenliegen, während das andere im Hintergrund ruhe.[55] Auf diese Weise seien verschiedene Reaktionen möglich, die sich gegenseitig nicht ausschließen würden. Bei dem einen würden bestimmte Vorkommnisse Gelächter, bisweilen in der Wirkung schwarzen Humors, bei anderen wiederum Furcht auslösen.[56]

Den unter dem Begriff des Manierismus zusammengefassten Charakteristika eines Texts kommt beim Grotesken wohl die übertriebene, exzesshafte oder hyperbolische Darstellung eines Sachverhalts am nächsten.[57] Weiss spricht von einer „*plus quam* aesthetic"[58]. Zum einen äußere sich diese in einer überaus detailhaften Darstellung. Immer wieder werde derselbe

---

[49] Weiss 2024, 196.
[50] Weiss 2024, 1. Das Wort grotesk stammt vom italienischen Adjektiv grottesco, mit dem die Kunst beschrieben wurde, als die Höhlen des Domus Aurea von Kaiser Nero ausgegraben wurden. Walde 2003 Anm. 44 schreibt, dass auch das Groteske anachronistisch gebraucht werde, aber eben die Herkunft die Epoche Lucans sei.
[51] Weiss 2024, 16f. Der Begriff „estranged world" lässt wieder an die oben erwähnte „künstliche Gegenwelt" (Fuhrmann 2019, 74) denken, ist diesem jedoch überlegen, da es nicht um eine ins Gegenteil verkehrte Welt, sondern eine abgewandelte Welt geht.
[52] Weiss 2024, 18.
[53] Weiss 2024, 17, die auch schreibt, dass das Groteske den Leser zur Realisation, dass die Welt nicht so sei, wie sie scheine.
[54] Weiss 2024, 19. El Nossery & Hubbell fügen hinzu, dass der Text inkonsistent und voller Lücken und Ellipsen sei, die auf dasjenige hindeuten, das unaussprechbar ist, dieses jedoch nicht aussprechen: „And since trauma narratives are by nature incomplete, full of gaps and inconsistencies and are sometimes incoherent, they reflect systematic distortions of past memories. Because of their narrativization, they are necessarily modified, altered and sometimes even fictionalized."
[55] Weiss 2024, 57.
[56] Vgl. Walde 2003, 151 m. Anm. 44.
[57] Vgl. Weiss 2024, 146f.
[58] Weiss 2024, 163.

Gedanke wiederholt.[59] Zugunsten einer geballten Energie werden so viele Details gegeben, dass die Vorstellbarkeit unter den Details beinahe verschwindet. Zum anderen äußere sich die *plus quam* aesthetic in der Sprache selbst, in der Anordnung der Wörter und in den verwendeten rhetorischen Mitteln. Darunter fallen unter anderem Personifikationen oder auch die Vertauschung von logischem Objekt und Subjekt, die ein anderes Licht auf das Verständnis der Welt richten.[60]

Exzess kann beispielsweise am Proömium des *BC* beobachtet werden, in dem Lucan[61] einen Bürgerkrieg beschreibt, der mehr als ein Bürgerkrieg (*plus quam civilia* 1.1)[62] sei: Der Inhalt seines Werks überfordert den sprachlichen Ausdruck.[63] Der Bürgerkrieg wird in sieben Verse sehr detailhaft paraphrasiert und wiederholt sich wie ein Mantra.[64] Es sei noch ergänzt, dass Exzess wohl allgemein eine Strategie für die Verarbeitung von Trauma darstelle. So schreibt Thorne, dass traumatische Texte hyperbolisch seien und nicht einer geraden Linie folgen würden, sondern sich widersprächen.[65]

2.3 Zwischenfazit

Das *BC* als antiklassisch zu klassifizieren oder Lucan als einen Autor anzusehen, der sich durch eine eigenartige Sprache und Darstellungsart von anderen Autoren abzuheben versucht, ist nicht angemessen.[66] Vielmehr sind die Sprache und Gestaltung des Werkes dem Thema des Epos, nämlich der Darstellung des Bürgerkrieges, geschuldet. Es wurde das Konzept der postmemory eingeführt, unter dem ein Trauma verstanden wird, das sich über mehrere Generationen anhält. In diesem konkreten Fall stellt der römische Bürgerkrieg für die römische Gesellschaft ein Trauma dar, das in der zweiten Generation nach der Beendigung des Krieges durch Lucan verarbeitet wird. Dazu wurde ein Überblick über die literarischen Strömungen der neronischen Zeit gegeben. In dieser Epoche experimentierten die Künstler, um die Grenzen des Ausdrucks

[59] Weiss 2024, 163.
[60] Henderson 1987, 135 schreibt prägnant: „Lucan's language is strange. […] there is always that *residue*, that excess, *language*."
[61] In dieser Arbeit wird Lucan der Einfachheit halber mit der Erzählperson gleichgesetzt.
[62] Luc. V. 1.1.
[63] Weiss 2024, 191: „The opening passages of the *Pharsalia* and the *Thyestes* ostensibly introduce programmatic elements and language […] that aim to present material that surpasses the limits of expression." Siehe auch Henderson 1987, 135f.
[64] Weiss 2024, 164 schreibt, dass Lucan bereits in der Antike dafür kritisiert worden sei, dass sich das Leiden des Bürgerkriegs durch das ganze Werk ziehe.
[65] Thorne 2016, 88. Siehe hierzu auch Walde 2011, 302.
[66] Walde 2011, 286: „Accepting the social repercussions of the *bella intestina*, the innovative and unique literary strategies of the *Bellum Civile* turn out to be not a simple *Kontrastimitation* to the Aeneid on the poetic level, but—as is Virgil's oeuvre—a valid contribution to the discourse on the civil wars' negative *memoria* (and its discontents or impossibility) in Roman society."

herauszufordern. Unter dem Begriff Manierismus werden interessante Beobachtungen zusammengefasst. Letztlich ist dieser Begriff zu vage und mit zu vielen Vorurteilen behaftet. Eine Alternative bildet der Begriff des Grotesken, der mit Exzess und Hybridität arbeitet und auf diese Weise Traumata darstellen kann, für die es alternativer Erzähltechniken bedarf.

Im Folgenden soll analysiert werden, inwiefern der Text sich als Spielraum darstellt, sprich eine derartige Wirkung auf den Leser hat, dass die im Text geschilderten Vorgänge auf ihn irreal und intensiv wirken. Es wird mit den Begriffen Hybridität und Exzess gearbeitet. Bezüglich der Hybridität wird untersucht, wie verschiedene Elemente zusammen etwas Neues ergeben und dadurch verschiedene Reaktionen, wie Angst und Gelächter, provozieren können.

Das Phänomen Exzess wird in vielerlei Hinsicht analysiert. Erstens wird ein Augenmerk daraufgelegt, mit wie vielen Details ein Vorgang beziehungsweise Gedankengang geschildert wird, wofür sich auch Wortfeldanalysen anbieten. Weiterhin wird dem *plus quam* Gedanken auf den Grund gegangen: Wird eine Grenze oder ein Maß überschritten? Auch die Sprache spielt beim Exzess eine große Rolle. Die Wortstellung ist im Lateinischen sehr viel freier als im Deutschen und kann beispielsweise durch Hyperbata oder durch exponierte Stellungen von Wörtern einen Gedankengang unterstützen.[67] Bezüglich der Semantik wird der Text auf Personifikationen, Ambiguitäten, Mehrdeutigkeiten und die Verknüpfung der Wörter geprüft. So können beispielsweise durch gewagte Personifikationen bestimmte Elemente in den Vordergrund gerückt werden.

[67] Es gibt viele Begriffe dafür: Lateiner 1990, 204 spricht von „mimetic syntax". D'Anselmi 2019, 245 wählt einen Ansatz aus der kognitiven Linguistik und ordnet den jeweiligen Wortanordnungen so genannte „image schemata" zu. Er schreibt: „This metaphorical word order, as I term it, reinforces, illustrates, or mimics the lexical denotations of words."

3. Analyse

3.1 Kentern eines Schiffes (3.647–651a)

Dum nimium pugnax unius turba carinae
incumbit prono lateri vacuamque relinquit,
qua caret hoste, ratem, congesto pondere puppis
versa cava texit pelagus nautasque carina,
bracchia nec licuit vasto iactare profundo
sed clauso periere masri.

3.1.1 Übersetzung

Während eine allzu kampflustige Menge eines einzigen Schiffes sich auf die sich neigende Seite warf und, wo das Schiff keinen Feind hatte, das Schiff leer ließ, drehte sich das Schiff unter dem angehäuften Gewicht und bedeckte dann mit seinem ausgehöhlten Kiel das Meer und die Besatzung, und es war nicht möglich die Arme im weiten Meer zu werfen, sondern sie kamen im geschlossenen Meer um.

3.1.2 Interpretation

In der ersten behandelten Szene wird beschrieben, wie eine Schiffsmannschaft von der einen Seite des Schiffs auf die andere Seite rennt, um anzugreifen. Dabei dreht sich das Schiff, bedeckt die Männer und sie sterben.

Zunächst fällt in Vers 647 auf, dass die Besatzung (*turba* 647) anonym gehalten ist: Es ist nicht bekannt, ob sie Griechen oder Römer sind, die in der Schlacht gegeneinander kämpfen. Des Weiteren gibt es keinen Anhaltspunkt dafür, wo das Schiff zu verorten ist und an welchem Schlachtengeschehen es teilgenommen hat: Der Fokus liegt auf anderen Details. Die Mannschaft wird als allzu kampflustig (*nimium pugnax* 647) charakterisiert. Das Adverb *nimium* suggeriert, dass ein Maß überschritten wird: Die Mannschaft ist übermotiviert, und erinnert in seiner Bedeutung stark an das *plus quam civilia* aus dem aller ersten Vers des Werkes. Ihr Kampfwille geht wohl über das angestrebte Ziel hinaus, im positiven Sinne, aber mit negativem Ausgang. Es ist folglich bereits zu erahnen, dass der Mannschaft durch ihr Übermaß an Kampfgeist etwas Negatives zustoßen wird.[68]

[68] Immerhin hatte der Dichter bereits in Vers 633f. darauf hingewiesen, dass er im Folgenden ganz viele verschiedene Todesarten erzählen wolle. Siehe hierzu das Zitat aus der Einleitung. Im natürlichen Sprachgebrauch

Das Genitivattribut *unius … carinae* (647) kann auf zwei verschiedene Weise verstanden werden. Zum einen ist die folgende Szene unter den so vielen *miraculi fati* (633) ein Unikat und stellt somit eine Besonderheit dar. Zum anderen muss sich das Schiff wohl alleine gegen die Feinde durchschlagen.

Wenn die Besatzung von der einen auf die andere Seite des Schiffs rennt, steigt der Leser direkt in das Geschehen ein. Die Nominalphrase *prono lateri* (648) verweist darauf, dass sich das Schiff schon auf der Schlagseite befindet. Die Soldaten haben zu diesem Zeitpunkt bereits begonnen, sich von der einen Seite des Schiffs auf die andere zu bewegen. Die Bewegung der Mannschaft wird in einem Temporalsatz geschildert, der von der Subjunktion *dum* eingeleitet wird:[69] Das Rennen der Matrosen auf die andere Seite des Schiffs, das Drehen des Schiffs und schließlich das Bedecken der Matrosen durch das Schiff werden als Prozesse beschrieben, die gleichzeitig ablaufen, nicht als eine Abfolge von Ereignissen,[70] wodurch der Vorgang sehr viel belebter und dynamischer wirkt. Da in der Beschreibung ausgelassen wird, wie sie in das Meer fallen, entsteht noch mehr der Eindruck, dass die Matrosen geradezu von dem Schiff überrumpelt werden.[71] Sie können nicht auf die Kippbewegung reagieren und sind plötzlich im Wasser, ohne gefallen zu sein.

Nur das Rennen der Soldaten und die Drehung des Schiffes sind für das Verständnis des Textes notwendige Ereignisse; die Information über das Ungleichgewicht des Schiffes ist dagegen redundant, da sie durch das Rennen der Soldaten impliziert wird. Dennoch wird ihm durch die Wortstellung eine bemerkenswerte sprachliche Gestaltung zuteil. Zunächst verleiht das Verb *incumbere* (648) durch seine gewichtige Positionierung am Versanfang in einem Enjambement dem Ansturm noch mehr Nachdruck.[72] Die Wörter sind zudem chiastisch angeordnet. So stehen die beiden Verben an Versanfang und -ende und die entsprechenden Objekte in der Versmitte. Das Verb *incumbere* bildet zusammen mit der Nominalphrase *prono lateri* (648) den Teil des Schiffes ab, auf den die Soldaten hinstreben, während die darauffolgenden Wörter *vacuamque*

---

wird mit der Phrase ausgedrückt, dass negative Konsequenzen zu erwarten sind. So läuft ein Glas Wasser beispielsweise über, wenn es mit **zu viel** Wasser gefüllt ist.

[69] Vgl. Maurach 1995, 108f., der in diesem Falle von „Temporalprägnanz" spricht.

[70] Ehlers 1973, 133 übersetzt die Phrase *prono lateri* mit „die dem Gegner zugewandte Seite". Allerdings gibt es für eine solche freie Übersetzung keinen Grund. Zum einen büßt die Szene durch diese Art der Übersetzung Dynamik ein, zum anderen wird ein Feind hinzugefügt, der nicht im Ausdruck *prono lateri* genannt wird.

[71] Auch in einer anderen Szene, dem Tod von Catus (583–591), analysiert Nill 2018, 173, dass durch die Gleichzeitigkeit ein „Gefühl von Unübersichtlichkeit, Chaos und Verdichtung" entstehe.

[72] Vgl. Dainotti 2015, 69f.

relinquit (648) den anderen Teil des Schiffes visualisieren.[73] In der Mitte des Verses treffen die beiden Seiten des Schiffes aufeinander.

In dem Moment, in dem die Mannschaft sich auf die schwankende Seite begibt, ist die andere Seite leer (*vacuamque* 648). Die Leere wird gleich durch zwei Wörter ausgedrückt, durch das Adjektiv *vacuus* und durch das Verb *carere*. In dem Relativsatz *qua caret hoste* (649) wird der Feind in negativer Form genannt: Der Feind ist nicht da, wo sie wegrennen. Es wird zwar impliziert, dass der Feind wohl auf der anderen Seite des Schiffs ist, konkret wird dies aber nicht erwähnt. Weiter wird die Leere auf der anderen Seite des Schiffs noch durch das Hyperbaton *vacuamque … ratem* (648f.) betont, das besonders stark ist, da es sich über die Versgrenze hinwegzieht. Im Grunde wird damit die Leere, also die Abwesenheit des Feindes zum Angreifer, der die Mannschaft schließlich zu Fall bringt.

Aus dem übermotivierten Einsatz der Soldaten ist zu schließen, dass sie nur dorthin hingehen, wo der Feind ist, und die restlichen Orte meiden.[74] Die durch ihre Handlung einhergehenden Folgen sehen sie nicht. So lässt sich die Handlung damit erklären, dass sie nicht aufhören zu rennen, auch wenn sich das Schiff dreht und ihr eigener Untergang absehbar ist.

Da das Boot die Matrosen bedeckt, können sie sich nicht mehr bewegen (*bracchia nev licuit … iactare* 651) und sind eingeschlossen. Das Einschließen der Soldaten wird durch die Syntax visualisiert. So ist das Akkusativobjekt *pelagus nautasque* (650) von *cava … carina* (650) eingerahmt.[75] Das Adjektiv *cavus* verstärkt hier noch den bildlichen Effekt in seiner Bedeutung „ausgehöhlt“:[76] So stellen das Adjektiv *cavus* und das Substantiv *carina* den jeweiligen Punkt dar, an dem sich der Kiel wieder schließt. Die Lektüre stockt durch diese Wörter, da erstens eine gewissermaßen nicht-metonymische Metonymie den Lesefluss unterbricht. Zweimal wird ein Substantiv gebraucht, das normalerweise metonymisch für Schiff verwendet wird. Wegen des Subjektes *puppis* kann jedoch *carina* im *Ablativus instrumentalis* hier nicht die Bedeutung Schiff haben. Außerdem wird das Adjektiv *cavus* in der Dichtung gewöhnlich als Epitheton für Schiffe verwendet, aber nicht für einen Bestandteil eines Schiffes. Das Schiff wird somit in zwei Wörter aufgeteilt.[77]

[73] Der senkrechte Strich kennzeichnet die Teilung des Verses: ***incumbit*** *prono lateri | vacuamque* ***relinquit***.

[74] Rowland 1969, 208, sieht auch in der Kampfbereitschaft die Hauptmotivation für die Handlung: „Here Lucan presents a *nimium pugnax turba* […] which, by crowding on one side in its eagerness, caused the ship to sink (3, 647-652).“

[75] Vgl. D’Anselmi 262–267, 2019. Siehe dazu auch Dainotti 2015, 245–248.

[76] ThlL s.v. *cavus* 3.717.10.

[77] Dies hat auch schon Hunink 1992, 241 erkannt, der treffend schreibt: „Here it [*cava*] is attached slightly awkwardly to *carina* which must be taken in the literal sense 'keel' rather than the common metonymical sense

Am Ende sterben die Soldaten im eingeschlossenen Meer. Die Geschlossenheit des Raums oder das „Meeresgefängnis“ [78], wie Ehlers das Hyperbaton *clauso … mari* übersetzt, wird auch durch die Wortstellung wiedergegeben. So ist das Verb *perire* von dem eben genannten Hyperbaton umgeben.[79] Der Ausdruck *mare clausum* bezieht sich eigentlich darauf, dass das Meer durch natürliche Umstände, wie einen Sturm, nicht zugänglich ist. Der Ausgangspunkt ist das Festland und der Zugang zum Meer verwehrt.[80] Hier ändert sich der Blickwinkel: Die Akteure sind bereits im Meer, aber in einem Teil des Meeres, in dem sie nicht schwimmen können. Der Ausdruck *mare clausum* wird hier wörtlich genommen in dem Sinne, dass das Meer tatsächlich geschlossen ist, und zwar von dem Schiff, und entfaltet damit eine ganz besondere Wirkung: So sind sie gefangen, zusammengepfercht und sterben, wie es passieren würde, wenn auf dem Meer ein Unwetter wäre und sich ein Schiff dennoch aufs offene Meer hinauswagen würde.

Die Szene könnte so zusammengefasst werden: Eine Mannschaft bringt das Schiff zum Kentern und stirbt. Dennoch erstreckt sie sich hier über fünfeinhalb Verse, wobei allein viermal Wörter für Schiffe verwendet werden: *carinae* (647), *ratem* (649), *puppis* (649), *carina* (650). Auch das Meer wird dreimal mit verschiedenen Worten genannt: *pelagus* (650), *profundo* (651), *mari* (651). Dieses zu viel an Details ist der für das Groteske typische Exzess.

Hier findet zwar kein interner Kampf statt, in dem sich die Soldaten auf dem Schiff gegenseitig bekämpfen, dennoch repräsentiert das Schiff die für den Bürgerkrieg selbstzerstörerische Kraft: Es gerät aus dem Gleichgewicht, wie eine Gesellschaft im Bürgerkrieg. Zuerst befindet es sich schon in leichter Schieflage (*prono lateri* 648), gerät jedoch durch die Bewegung der Mannschaft völlig aus dem Gleichgewicht, wodurch alle Insassen sterben. Bewusst wird in der Szene nicht die Zugehörigkeit der Besatzung genannt, um Assoziationen mit Römern oder Griechen zu vermeiden.[81] Es ist ein Bürgerkrieg im Miniaturformat.[82]

'ship'.“ Tatsächlich wird im ganzen *BC* kein einziges Mal das generische Wort *navis* verwendet (s.v. *puppis* ThlL 10.2.2667.62–6).

[78] Ehlers 1973, 133.

[79] Hunink 1992, 241 kritisiert andere Übersetzungen, die *mare clausum* als etwas in der Art wie Meergefängnis übersetzen, als unnötig frei. Dies kann nur weiter unterstützt werden, da in dieser freien Übersetzung die Anspielung auf den Ausdruck *mare clausum* in seiner eigentlichen Bedeutung verloren geht.

[80] Hunink 1992, 241.

[81] Vgl. Fratantuono 2022, 119.

[82] Metger 1957, 218 schreibt treffenderweise: „Alle Geschehnisse haben ihre Bedeutung nicht als einmalige orts- und zeitgebundene Fakten, sondern als charakteristische Symptome für den ganzen Krieg.“

3.2 Der Schwimmer (3.652b–661a)

tunc unica diri
conspecta est leti facies, cum forte natantem
diversae rostris iuvenem fixere carinae.
discessit medium tam vastos pectus ad ictus,
nec prohibere valent obtritis ossibus artus
quo minus aera sonent; eliso ventre per ora
eiectat saniem permixtus viscere sanguis.
postquam inhibent remis puppes ac rostra reducunt,
deiectum in pelagus perfosso pectore corpus
vulneribus transmisit aquas.

3.2.1 Übersetzung

Dann wurde eine einzigartige Art eines grauenvollen Todes erblickt, als feindliche Schiffe mit ihren Schnäbeln zufällig einen jungen Schwimmer durchbohrten. Die Brust ging aufgrund der so heftigen Stöße in der Mitte auseinander, und auch nicht waren die Glieder fähig nach der Zerquetschung der Knochen zu verhindern, dass das Eisen ertönte; weil der Bauch zermalmt worden ist, treibt Blut vermischt mit Eingeweiden durch den Mund die Wundflüssigkeit heraus. Da die Schiffe zurückruderten und ihre Schiffsschnäbel zurückzogen, stürzte der Körper mit durchbohrter Brust nieder ins Meer und ließ Wasser durch die Wunden ziehen.[83]

3.2.2 Interpretation

Lucan unterbricht das Geschehen und kommentiert das, was sich den Lesern darauf bieten wird. Wie bereits oben wird das Resultat der Handlung antizipiert, der Tod (*leti* 653). Der Erzähler betont, dass er an der Todesart (*leti facies* 653), die sehr grausam und einzigartig (*unica diri* 652) sei, interessiert ist, nicht an dem Tod selbst.[84] Vers 652 endet mit der Phrase *unica diri*, wodurch die Betonung am Ende des Verses auf dem Adjektiv *dirus* liegt.[85] Die Bezugswörter *leti facies* finden sich im nächsten Vers. Die Hyperbata *unica diri* / … *leti facies* (652f.), die sogar noch in einem Enjambement über die Versgrenze verteilt sind, verleihen somit der Einzigartigkeit und Grausamkeit des Todes, der im Folgenden beschrieben wird, Nachdruck.

[83] „ließ Wasser durch die Wunden ziehen“ ist von Ehlers 1973, 133 übernommen.
[84] Vgl. Hunink 1992, 241. Siehe hierzu wieder das bereits erwähnte *varii miracula fati* (634).
[85] Vgl. Dainotti 2015, 249f.

Das Substantiv *facies* (652) kann hier auf zwei verschiedene Arten interpretiert werden. Hunink interpretiert es metaphorisch als die Art und Weise, während es ursprünglich etwas Äußeres oder auch Bild meint und die visuellen Sinne anspricht.[86] Beide Interpretationen sind möglich. Auch durch das Verb *conspicere* (653) werden die visuellen Sinnesorgane angesprochen.

In dem Erzählerkommentar wird seine Erzählweise deutlich. Lucan möchte nicht anschaulich erzählen, sondern dem Leser ein Bild vor Augen führen, das den Wahnsinn des Bürgerkrieges verdeutlicht. Obgleich die Darstellung teils, wie unten zu sehen sein wird, sehr detailreich und damit exzessiv ist, bedeutet dies nicht, dass dabei Wert auf Nachvollziehbarkeit gelegt wird. Da der Inhalt so verstörend ist, werden andere Mittel der Repräsentation gewählt.[87]

Der junge Schwimmer erscheint aus dem nichts und bleibt anonym. Weder wird berichtet, welcher Seite der junge Mann angehört, noch, warum er im Meer schwimmt.[88] Es liegt nahe, dass es sich um einen Schiffbrüchigen handelt. Doch auch wenn sich zuvor ein Schiffbruch zugetragen hat, ist ein Zusammenhang mit der vorherigen Szene nicht gegeben.[89] Hunink und auch Metger sehen den Zusammenhang in den verschiedenen Szenen hinsichtlich des Wassers.[90] Diese Beobachtung lässt sich in den folgenden Szenen immer wieder finden: Es sind wenige Details gegeben, die verhindern sich in der Schlacht zurechtzufinden, denn vielmehr werden fragmentarisch verschiedene Situationen in der Schlacht herausgenommen, die sich zwar ähneln, aber an verschiedenen Orten stattfinden.

Dieser junge Schwimmer wird zufällig von zwei feindlichen Schiffen durchbohrt und damit werden zwei Vorgänge in grotesker Weise miteinander verwoben, die das Phänomen der Hybridität aufgreifen. Das Zusammenfallen solcher Handlungsstränge wird in der Wirklichkeit kaum oder äußerst unwahrscheinlich auftreten und dies ist genau das Groteske an der Szene. Zum einen, wie oben beschrieben, schwimmt ein junger Mann, zum anderen befinden sich zwei Schiffe in einem Rammprozess.[91] Durch das Zusammenfügen dieser beiden Prozesse gerät der

[86] Hunink 1992, 241. Auch im ThlL wird *facies* unter der Rubrik von abstrakteren Bedeutungen (*incorporalium*) aufgeführt (s.v. *facies* ThlL 6.1.52.24f.), unter den Synonymen überwiegen Wörter für Bild (s.v. *facies* ThlL 6.1.55.23–47).
[87] Wick 2010, 107. Siehe auch Metger 1957, 39.
[88] Opelt 1957, 443 schreibt dazu passend: „Die Kampfer treten gleichsam aus dem Dunkel, dem unbezeichneten Irgendwo des Schlachtfeldes, ins Rampenlicht der Handlung."
[89] Hunink 1992, 240 argumentiert dagegen, dass ein Zusammenhang der Szenen nicht ausgeschlossen sei, denn „the poet does not explicitly say so." Opelt 1957, 441 ist sich zwar nicht sicher, aber geht doch eher davon aus, dass ein Zusammenhang zwischen den Szenen besteht: „(65I). Einer, der sich anscheinend gerettet hat (?)." Bestünde ein Zusammenhang, wäre es nötig das Akkusativobjekt *nautas* aus Vers 650 als einen Teil der Mannschaft anzusehen, während andere Matrosen es geschafft haben, dem Unglück zu entkommen. Für eine solche Interpretation wäre eine Mengenangabe vonnöten, die im Text jedoch nicht gegeben ist.
[90] Hunink 1992, 240; Metger 1957, 64.
[91] Hunink 1992, 241.

Rammprozess in den Hintergrund. Der Fokus liegt darauf, dass der junge Mann durchbohrt wird. Dies ruft zwei für das Groteske typische entgegengesetzte Reaktionen hervor. Im Vordergrund liegen Ekel und Furcht. So ist es eine tragische Situation, dass ein junger Mann durchbohrt stirbt. Auf der anderen Seite ist es wegen des Adverbs *forte* (653) eine absurde Vorstellung, dass zufällig zwei feindliche Schiffe einen Schwimmer durchbohren.

Obwohl die Beschreibung sprachlich anonym gehalten ist und thematischer Bezug über Meer und Schiffsbruch gegeben ist, erlangt die Szene durch die Einzigartigkeit, auf die der Schwimmer sterben wird, etwas Individuelles und grenzt sich dadurch von den anderen Szenen ab. Diese Hybridität stellt die Einzigartigkeit dar, durch die die Szene im Gedächtnis des Lesers bleibt.

Die Strahlkraft dieser Szene ist dadurch noch stärker, dass Lucan hier zwei andere Motive kombiniert, die bereits jeweils einzeln Wirkungskraft entfaltet hatten. In den Versen 544f. und 563–65 rammen sich zwei Schiffe ohne Erfolg, und in Vers 587 wird der Soldat Catus von zwei Geschossen durchbohrt, die sich in der Mitte treffen.[92] Es werden also auch auf narratologischer Ebene zwei Elemente miteinander in ein neues Ganzes neu kombiniert. Waren es zuvor noch kleine Geschosse, die den Körper durchbohrt haben, sind es nun die großen Schiffsschnäbel. Während schon diese Ereignisse separat betrachtet seltsam und irreal wirken, wirken sie kombiniert noch unvorstellbarer.[93]

Weiter wird das Durchbohren des Mannes durch die Anordnung der Wörter widergespiegelt. Die zwei Schiffe werden durch das Hyperbaton *diversae … carinae* (654) repräsentiert. Dabei steht *diversae* am Versanfang und *carinae* am Versende. Der junge Mann ist markant in der Mitte des Verses positioniert, eingekreist vom Hyperbaton, von den beiden feindlichen Schiffen, die ihn durchbohren. Durch die Verwendung des Adjektivs *diversus* werden die feindlichen Parteien abstrakt gehalten und eine Benennung der beiden Kriegsparteien vermieden.

Eigentlich könnte die Beschreibung nun aufhören, denn, wenn zwei Schiffe einen Menschen durchbohren, ist der Mensch offenkundig tot. Die Beschreibung geht jedoch weiter, da die Schiffe sich eigentlich rammen wollten – durch die Verzahnung des Rammens und Durchbohrens des Schwimmers hat der Leser diesen Aspekt aus den Augen verloren. Und so ergibt sich die Möglichkeit, das Rammen aus einer ganz anderen Perspektive weiter zu

92 Hunink 1992, 241f.
93 Fuhrmann 1968, 54 schreibt treffend: „Lukan überbietet das Motiv, das den Reigen eröffnet hatte."

erzählen: Der Zusammenstoß wird aus Sicht des Opfers weitererzählt. Der Körper des Schwimmers wird in seine Einzelteile zerlegt.[94] Dabei werden seine Körperteile personifiziert und zu Akteuren.[95] Das Opfer, das zuvor Patiens und Akkusativobjekt (*natantem* / … *iuvenem* 653f.) ist, wird zum Agens in Form der Körperteile, demnach zum Subjekt der Handlung (*pectus* 655, *artus* 656, *sanguis* 658): Dass die Schiffsschnäbel den Körper des Schwimmers Stück für Stück durchbohren, wird nicht aus Sicht des Schiffes beschrieben und ebenfalls der Tod selbst wird nicht explizit genannt.

Metger merkt an, dass die Beschreibung zwar detailliert sei, aber nicht präzise, und bei einer „sachlichen Analyse verloren" gehe.[96] Durch die Aufzählung der Organe des Mannes könne dem Leser der Ernst der Lage vor Augen geführt werden.[97] So sind elf Wörter für Körper oder Körperteile anzutreffen: *pectus* (655), *obtritis ossibus* (656), *artus* (656), *eliso ventre* (657), *per ora* (657), *saniem* (658), *viscere* (658), *sanguis* (658), *perfosso pectore* (660), *corpus* (660). Weiter darf nicht unberücksichtigt bleiben, dass diese teils als Träger der Handlung in den Fokus kommen und ihnen dadurch eine viel größere Bedeutung zuteilwird, als ihnen eigentlich zusteht.[98]

Zunächst wird die Brust des Mannes (*pectus* 655) personifiziert: Die Brust geht durch die Stöße in zwei Teile in der Mitte (*medium* 655) auseinander (*discessit* 655) und die Spannung, die im Präfix *di*(*s*) sitzt, wird aus Vers 654 (*diversae*) durch das Verb *discedere* wieder aufgenommen. Das Adjektiv *medius* suggeriert, dass die Brust in zwei gleich große Hälften zerfällt, da sie genau in der Mitte auseinandergeht. Die Stöße als Agens der Handlung (*ictus* 655) werden zum Grund der Handlung (*ad ictus* 655). Daher ist es Aufgabe des Lesers darauf zu schließen, dass die Schiffsschnäbel in das sich bietende Loch eindringen,[99] denn es wird nur der Effekt beschrieben, der von dem einem Schiffsschnabel ausgeht, während der andere Schiffsschnabel, der den Körper vom Rücken her durchbohrt, nicht präsent ist. Dies erscheint deutlich weniger eindrucksvoll.

Nachdem die Brust in der Mitte auseinander gegangen ist, werden im nächsten Vers die Glieder (*artus* 656) und Knochen (*ossibus* 656) behandelt. Es handelt sich bei beiden um generische

[94] Vgl. Henderson 1987, 140.
[95] Zuerst wird das Herz (*pectus* 655) personifiziert, dann die Glieder (*artus* 656) schließlich das Blut (*sanguis* 658).
[96] Metger 1957, 37.
[97] Metger 1957, 37.
[98] Siehe dazu in dieser Arbeit Fußnote 94.
[99] Dieser Vorgang erinnert fast schon an einen Schiffsrumpf, der auseinander geht, sofern hier der Brustkorb intendiert ist. Haskins 1887, 108 versteht in ihrer Edition *discedere* als „disappear". Diese Übersetzung gibt jedoch nicht die Trennung der Brust wieder, die im lateinischen Text überaus betont wird.

Vokabeln. Das Zerbrechen der Knochen, das in dem Ausdruck *ossibus obtritis* (656) ausgedrückt wird, kann sich sowohl auf die Brustknochen beziehen, die zuvor beschrieben worden sind, als auch auf die anderen Knochen, die infolge des Stoßes zermalmt wurden – schließlich wird der hintere Teil des Körpers, der Rücken, nicht erwähnt. Es ist unwichtig, welche Knochen gemeint sind, die Wortkombination *ossibus obtritis*, die durch den Gleichklang der beiden Wörter noch heraussticht, soll womöglich eher einen ekelerregenden Effekt hervorrufen, als für eine realistische Darstellung sorgen.

Nach dem Zerbrechen der Knochen erreichen die Schiffsschnäbel nun die darunter liegende Schicht, die aus Fleisch und Sehnen (*artus* 656) besteht und damit im Gegensatz zu den Knochen nicht aus hartem Material bestehen. Die Wucht der Stöße wird durch das Attribut *tam vastos* (655) betont. Es dürfte offenbar sein, dass zwei Schiffsschnäbel mit einem Stoß den Körper in zwei Teile zerreißen. Innerhalb dieser neuen Mischform des Rammens und Durchbohrens eines Körpers wird dem weichen Fleisch jedoch die maßlos überhöhte Fähigkeit zugeschrieben, dass sie den Zusammenstoß der Schiffe unter anderen Umständen hätten abwehren können (*nec prohibere valent* 656), wenn der Schlag nicht so stark gewesen wäre.

Schließlich wird der Zusammenstoß der beiden Schiffsschnäbel nur indirekt durch den Lärm beschrieben, der entsteht, wenn Metall auf Metall trifft (*quo minus aera sonent* 656). Es ist eine grässliche Vorstellung, dass sich zwei Schnäbel innerhalb eines menschlichen Körpers treffen und zusätzlich noch der Lärm zu hören ist. Von diesem Lärm dürfte das Knacken der Knochen und das Zerquetschen der Eingeweide übertönt werden, das zuvor nicht geschildert worden ist – das Rammen der Schiffe kann nur erahnt werden.

Nachdem die Schiffschnäbel aufeinandergetroffen sind, wird das Blut zum Agens der Handlung. Der Leser wird zunächst in dem Ausdruck *eliso ventre* (657) mit der Information konfrontiert, dass der Bauch zerdrückt worden ist. Vermutlich ist dies das Resultat davon, dass die weichen Glieder die Schiffsschnäbel nicht aufhalten konnten. Offenbar hindern die beiden Schiffsschnäbel, die im Körper stecken, das Blut aus den Wunden heraus zu fließen. Aus diesem Grund muss sich das Blut seinen Weg aus dem Mund bahnen (*per ora* 657).[100]

Der Vers *eiectat saniem permixtus viscere sanguis* (658) hat bereits für viele Diskussionen gesorgt. Das Problem stellt das Partizip *permixtus* dar. Überliefert ist in den Handschriften P, U und V sowie bei Servius Georgius die Lesart *viscere,* in den Handschriften Z, M, G und C wird

[100] Dennoch stellt sich die Frage, warum nicht auch Blut und Eingeweide gerade aus dieser Wunde, sprich der geöffneten Brust, herausfließen.

die Lesart *viscera* überliefert. Der Philologe Bentley nimmt für *saniem* die Konjektur *sanie* vor und liest *viscera*. In den ersten beiden Lesarten ist der Sinn mehr oder weniger derselbe: Das Blut ist mit den Eingeweiden vermischt und bringt die Wundflüssigkeit nach draußen. Wenn die Lesart *viscera* gewählt wird, so sei nach dem Philologen Cortius das Partizip *permixtus* getrennt als *mixtus per* zu betrachten.[101] In der Konjektur von Bentley bringt das Blut vermischt mit der Wundflüssigkeit die Eingeweide heraus. Das Substantiv *sanies* bezeichnet eine Flüssigkeit, die dünner als Blut ist und aus den Wunden austritt.[102] Sowohl Franken als auch Hunink entscheiden sich für die erste Lesart und führen an, dass unverständlich sei, wie Blut die Wundflüssigkeit hinaustragen könne, da die beiden Flüssigkeiten schließlich miteinander gemischt seien und zusammen eine Einheit darstellen würden. Francken führt zusätzlich an, dass auch die Vorstellung, dass Blut Eingeweide heraustransportiere, befremdlich sei.[103] Hunink fügt das Argument hinzu, dass die Handschriften eindeutig für die erste Lesart sprechen.[104] Bentleys Lesart ist ein wenig verständlicher, da in dieser das Blut und die Wundflüssigkeit eine Einheit darstellen. Es bedarf jedoch keiner Konjektur. So ist es nicht die Absicht Lucans den Sachverhalt verständlich zu vermitteln, sondern exzessiv zu beschreiben.[105] Er zerteilt das Blut in zwei Flüssigkeiten, *sanguis* (658) und *sanies* (658), fügt zusätzlich noch die Eingeweide (*viscere* 658) hinzu, mit denen das Blut vermischt ist, und gibt somit gleich drei erschaudernde Wörter in einem Satz wieder. Indem das Blut Subjekt und die Wundflüssigkeit Objekt wird, gelingt es Lucan einen unvorstellbaren Vorgang darzulegen, und zwar performativ in einer unvorstellbaren Sprache.[106]

Schließlich wird geschildert, wie beide Schiffe zurückfahren und die Leiche von den Schiffsschnäbeln ins Wasser fällt. Ein und derselbe Vorgang wird auf zwei verschiedene Weisen dargestellt und mit speziellem nautischem Vokabular beschrieben, die die Prozedur nach dem Rammen darstellen. Zuerst fahren die Schiffe zurück (*inhibent remis puppes* 659). Die zweite Darstellung, dass die Schnäbel sich zurückziehen (*rostra reducunt* 659), macht die nachfolgende Beschreibung deutlicher.[107]

---

[101] Francken 1896, 124: „Cortius: „saniem perm. viscera sanguis“ quod explicat „mixtus per viscera“.
[102] Hunink 1992, 242. Siehe auch OLD s.v. *sanies* (1) 1862.
[103] Hunink 1992, 242; Francken 1896, 124: „sed assiendum est Bentleio ineptum esse saniem a sanguine separari sed non minus ineptum sanguinem eiectare solida viscera.“
[104] Hunink 1992, 242. Ehlers 1973, 133 übersetzt sehr frei „aus dem Mund quoll eklig ein Gemisch von Blut und Eingeweiden“, gibt dabei *saniem* mit eklig wieder und löst somit das Paradoxon auf.
[105] Vgl. Hunink 1992, 242: „Lucan has obviously searched for a new horrific image involving the traditional elements of blood, bowels and sanies, even at the expense of full clarity.“
[106] Um Henderson 1987, 136 zu zitieren: „This poem doesn't wish to *comprehend*.“
[107] Hunink 1992, 243 geht auf das nautische Vokabular ein und erklärt die daraus resultierenden, vorliegenden textkritischen Probleme. Er verteidigt die hier gewählte Lesart als „another fine example of Lucan's paraphrase technique“. Zur Rammprozedur siehe Hunink 1992, 214.

Das Herunterfallen des Körpers wird sehr ornamenthaft dargestellt. Über den gesamten Vers spannt sich das Hyperbaton (*deiectum … corpus* 660). Der Körper ist von zwei Seiten durchbohrt worden, von hinten und von vorne. Diese beiden Seiten werden durch die Positionierung der Substantivs *corpus* sowie des darauf bezogenen Partizips *deiectum* am Versanfang und -ende dargestellt. Nun haben sich die beiden Schiffsschnäbel zurückgezogen: Das Resultat dieser Handlung ist in der Mitte des Verses durch die Alliteration *pelagus perfosso pectore* (660) dargestellt: Erstens ist die durchbohrte Brust sichtbar, zweitens verliert der Körper den Halt, der ihm durch die beiden Schiffschnäbel gegeben worden war, und versinkt im Meer.[108]

Obwohl der Schwimmer offenkundig bereits tot sein muss, ist der Körper immer noch Agens der Handlung (*corpus / vulneribus transmisit aquas* 660f.). Damit wird die Grenze von Tod und Leben überschritten: Seine letzte Aktion besteht darin, dass er das Meerwasser durch die Wunden ziehen lässt. Immer noch wird die Perspektive des Opfers geschildert. So wäre die Beschreibung der Handlung umgekehrt zu erwarten gewesen, in dem Sinne, dass das Wasser (*aquas* 661) als das eigentliche logische Subjekt des Satzes durch den Körper fließt, anstatt, dass der Körper die Wunden aktiv dem Wasser übergibt. So endet die Szene damit, dass der Schwimmer mit einem Loch in der Brust im Meer versinkt. Die beiden Schiffe konnten sich zwar nicht erfolgreich rammen, doch immerhin wurde der junge Mann anstatt ihrer versenkt.

Zusammengefasst: Ein Schwimmer wird in den Rammvorgang zwischen zwei Schiffen verwoben. Während das Rammen nicht von Erfolg gekrönt ist, wird der anonyme Schwimmer durch seinen einzigartigen Tod charakterisiert. Frantantuono kommentiert treffend, dass aus dem zerrissenen Leichnam ein neuer Schutzpatron am Bug für die Schiffe werde.[109] In der Beschreibung geraten die Verwundungen durch einen Perspektivwechsel in den Vordergrund.[110] Das Durchbohren wird aus der Sicht des Opfers geschildert. Die einzelnen Körperteile werden exzessiv behandelt und teils personifiziert.[111] Insgesamt treten elf Wörter auf, die entweder

---

[108] Siehe dazu Hunink 1992, 243, der betont, dass der Körper nun unter die Meeresoberfläche sinkt, auf der er vorher noch geschwommen ist.

[109] Frantantuono schreibt dazu treffend: „this young sailor becomes the beak ornament."

[110] Während in einem konventionellen Krieg Verwundungen in Kauf genommen werden, werden sie in einem Bürgerkrieg zu einem Mahnmal und einer negativen Erinnerung.Walde 2011, 286f. schreibt zu den Spuren, die in Kriegen hinterlassen worden sind, Folgendes: „In contrast to civil wars, they [sc. traces] could be harmonized within political and cultural coordinates via valorization or at least a positive construction of the Roman *Sendungsbewusstsein*, "sense of mission," where the individual was subordinated to the common greater good of the empire."

[111] Dinter 2005, 308: „Lucan's recurrent use of body imagery serves […] to create an apocalyptic vision of a body suffering the pains of civil war."

Körperteile oder den Körper meinen. Dadurch hat der Text auf den Leser eine sehr intensive Wirkung.

Da das Durchbohren des Schwimmers und das Rammen und zusätzlich zwei bereits geschilderte Todesarten – ein Soldat wird von zwei Geschossen durchbohrt und Schiffe rammen sich erfolglos – kombiniert werden, entsteht ein neues Bild, das sowohl tragisch als auch absurd ist. Der Leser fragt sich, wie denn solche Dinge zufällig in der Realität anzutreffen wären. Teilweise werden auch den Körperteilen Fähigkeiten zugesprochen, die sie eigentlich nicht haben: So kann der Körper nicht einen Rammvorgang abwehren. Die Beschreibung mutet irreal an.

3.3 Selbstzerstörung (3.661b–669)

pars maxima turbae
naufraga iactatis morti obluctata lacertis
puppis ad auxilium sociae concurrit; at illis,
robora cum vetitis prensarent altius ulnis
nutaretque ratis populo peritura recepto,
impia turba super medios ferit ense lacertos,
bracchia linquentes Graia pendentia puppe
a manibus cecidere suis: non amplius undae
sustinuere graves in summo gurgite truncos.

3.3.1 Übersetzung

Ein sehr großer Teil einer Menge kämpfte schiffbrüchig mit um sich werfenden Armen gegen den Tod an und eilt zur Hilfe eines verbündeten Schiffes zusammen; aber, als sie mit den Ellenbogen, obwohl es ihnen verboten worden war, versuchten, das Holz höher zu greifen,[112] und das Schiff unter der aufgenommenen Menschenmenge schwankte und unterzugehen drohte, haute eine jenen pflichtvergessene Menge von oben die Arme in der Mitte ab. Sie ließen die Unterarme am griechischen Schiff hängen und fielen von ihren eigenen Händen: Nicht mehr hielten die Wellen die noch schweren Stümpfe oben auf der Flut.

3.3.2 Interpretation

In der nächsten Szene richtet sich der Fokus auf eine Mannschaft, die schiffbrüchig (*naufraga* 662) ist.[113] Der Gedanke liegt nahe, dass zwischen der hier diskutierten Szene und den Stellen 647–651a bzw. 652b–661a aufgrund des gemeinsamen Themas des Schiffbruchs ein Zusammenhang besteht.[114] Die Nominalphrase *pars maxima* (661) impliziert, dass die Mannschaft Teil einer anderen Besatzung war. Während die Besatzung, die ihr Schiff zum Kentern bringt, umkommt, da sie gefangen unter dem Schiff nicht wegschwimmen konnte (*bracchia nec licuit … iactare* 651), können die Soldaten (*iactatis … lacertis* 662) hier nach Schiffbruch entkommen. Gegen eine Gleichsetzung der ertrunkenen Besatzung mit einer

[112] Diese Übersetzung ist von Bourgery 1962, 92 inspiriert, der mit „ils cherchaient à saisir plus haut les auns interdits“ übersetzt.
[113] Vgl. Rowland 1969, 208.
[114] Opelt 1957, 441 zählt die Schiffbrüchigen, genau wie den zuvor behandelten Schwimmer, zu der Mannschaft aus den Versen 647–652a.

Teilmenge der Mannschaft des hier diskutierten Schiffbruchs spricht, dass die ertrunkene Mannschaft nicht weiter spezifiziert wird. Dies impliziert wiederum, dass die gesamte Mannschaft gemeint sein muss. Vielmehr ist davon auszugehen, dass ein anderer Ort der Schlacht beschrieben wird und die Sehnsucht des Lesers nach einem Zusammenhang getäuscht wird.

Die Menge wehrt sich gegen das drohende Verderben (*morti obluctata* 662) und schwimmt daher zu einem verbündeten Schiff. Interessant ist die Kombination von *ad auxilium* und *concurrit*, denn bei dem Präpositionalausdruck *puppis ad auxilium sociae* (663) ist nicht klar, von wem die Hilfe ausgeht. Bei der Phrase *puppis … sociae* kann es sich sowohl um einen *Genitivus subjectivus* als auch um einen *Genitivus objectivus* handeln. In ersterer Lesart sind die Schiffbrüchigen diejenigen, die die Hilfe erhalten, beziehungsweise die Hilfe eines anderen Schiffs erbitten. Gleich zweimal ist *ad auxilium* im *Thesaurus Linguae Latinae* unter dem Eintrag *auxilium* und unter dem Eintrag *concurro* anzufinden.[115] So wird das Verb *concurrere* mit *confugere ad aliquem* umschrieben.[116] Bei dem Eintrag zu *auxilium* wird zusätzlich der Hinweis *ad puppim auxiliatricem* gegeben.[117] Sowohl Hunink als auch Haskins übersetzen *ad auxilium* final mit „um Hilfe zu bekommen“; Hunink gibt zudem das Verb *concurrere* mit „zusammenströmen“ wieder.[118] Dabei wird präsupponiert, dass ein verbündetes Schiff gewillt ist zu helfen, und diese Erwartungshaltung in den nächsten Versen getäuscht, ja sogar ins Gegenteil verkehrt.

Ebenso ist es möglich, dass die Schiffbrüchigen zu einem anderen Schiff eilen, um diesem zu helfen.[119] In diesem Fall wäre *puppis … sociae* ein *Genitivus objectivus*. Hierfür spricht, dass die Verwendung von *concurrere* im Sinne von *confugere* sehr selten ist und vor allem der Gebrauch *ad* + Person/Ort in dieser Verwendung überwiegt. Zudem treten viele ähnliche Bewegungsverben, wie *convenire*, *accedere* oder Ähnliches mit *ad auxilium* in letzterer Bedeutung auf.[120] Guyet kann sich das Verb *concurrere* in der Bedeutung flüchten nicht

[115] ThlL s.v. *concurro* 4.108.64f.
[116] ThlL s.v. *concurro* 4.108.57.
[117] ThlL s.v. *auxilium* 2.1623.55f.
[118] ThlL s.v. *concurro* 4.107.2–108.56; Hunink 1992, 243: „crowded to get help from“; Haskins 1887, 109: „to get help from a friendly ship.“; beide geben keine Erklärung für diese Übersetzung, wobei Hunink auf die Philologin Duff verweist. Siehe auch den Eintrag ThlL s.v. *auxilium* 2.1625.64f. (*nota* Is. 31,1 qui descendunt in Aegyptum ad auxilium (ἐπὶ βοήθειαν, *i. auxilium petitum*)).
[119] Siehe auch den Eintrag ThlL s.*v. concurro* 4.108.25f., wo unter CIC. Mur. 52 *ad opem praesidiumque -rent* zitiert wird.
[120] ThlL s.v. *auxilium* 2.1624.38f. (PLANC. Cic. epist. epist. 10, 8, 3 ad auxilium patriae nudi … accederemus) und 2.1624.40 (CAES. Gall. 7, 80, 4 qui ad auxilium convenerunt).

vorstellen.[121] Metger liest ferner *concurrere* als einen Akt aktiven Helfens. Er charakterisiert die Schiffbrüchigen als *nimium pugnax* (662) und argumentiert, dass sie, auch wenn sie mit dem Tod kämpfen, doch noch voller Tatendrang seien und noch einem verbündeten Schiffe weiterhelfen möchten.[122]

Die Lesart, in der die Schiffbrüchigen noch Hilfe leisten, provoziert schwarzen Humor. So werden zwei Situationen auf groteske Weise kombiniert, denn wer in Not ist, kommt für gewöhnlich niemandem zur Hilfe. Die andere Lesart hingegen ruft keine spezielle Reaktion hervor. Insgesamt wird bewirkt, dass nicht mehr deutlich ist, von wem die Hilfe nun ausgeht.

Die adversative Partikel *at* (663) suggeriert, dass es zu der geplanten Vereinigung nicht kommen wird. Zunächst fällt auf, dass das Bezugswort zu dem Dativ *illis* (663) erst drei Verse später in Vers 666 im Adjektiv *impius* erscheint. In den Handschriften Z, G, U und V ist nicht *illis*, sondern *illi* überliefert, während der Dativ Plural *illis* nur in den Handschriften M und P gegeben ist. In ersterer Lesart ist *illi* das Subjekt des Nebensatzes, während ausgelassen wird, wem die Mannschaft gottlos gestellt ist. Sowohl Haskins als auch Francken folgen in ihrer Ausgabe dieser Lesart. Bei der zweiten Lesart liegt die Betonung darauf, dass die verbündete Mannschaft den Hilfesuchenden nicht wohl gesonnen ist. Dieser Lesart folgen Shackleton Bailey, Ehlers und Bourgery.[123] Beide Lesarten sind möglich. Auch wenn die Autorität der Handschriften deutlich auf Seiten der ersteren Lesart liegt, so kann letztere Lesart als *lectio difficilior* angesehen werden, da es nichts Ungewöhnliches ist, dass das Subjekt eines Nebensatzes vorangestellt ist. Das Ungewöhnliche ist immerhin auch das, was Lucan anstrebt. Der Leser muss zwei Verse abwarten, bis der Bezug zum Dativ deutlich wird. Während die Lesart *illi* nicht das Dativobjekt zu *impius* ist, so wird vielmehr durch die zweite Lesart die negative Haltung der verbündeten Mannschaft betont und kann der ersteren Lesart somit vorgezogen werden.

In den Versen 664f. wird geschildert, wie die verbündeten Schiffbrüchigen im Meer versuchen, sich auf das Schiff zu hieven.[124] Die Schutzsuchenden werden dabei zu einer Art Angreifer. So

[121] Siehe hierzu Francken 1896, 124, der den Philologen Guyet zitiert: „spuria iudicat Guyetus propter *auxilium* 663 („accipiendum an ferendum?“ procul dubio prius verum).“
[122] Metger 1957, 64: „Eine Schar Schiffbrüchiger, selbst schon vom Tode gezeichnet, will einem befreundeten Schiff noch zur Hilfe kommen und hängt sich an die Bordkante.“ Hier sei auch auf die Zwillingsszene (614–626) verwiesen, in der der eine Zwillingsbruder, obwohl er fast schon tot ist, immer noch (*emerita iam morte tenet, tum volnere multo / effugientem animam lassos collegit in artus / membraque contendit toto* 622–624) weiterkämpfen will. Des Weiteren ist auf Vers 690 zu verweisen (*nec cessat naufraga virtus*), wo Schiffbrüchige ebenso dem Meer ausgeliefert sind, aber dennoch weiterkämpfen.
[123] Hunink 1992, 243 schreibt lediglich: „the correct reading is given only by MP, other MSS writing *illi*.“ Er liefert jedoch keine inhaltliche oder grammatikalische Erklärung für diese Lesart.
[124] Siehe dazu Haskins 1887, 109.

hat die verbündete Mannschaft den Aufstieg verboten, wie das Partizip *vetitus* (666) verdeutlicht. Durch das zusätzliche Gewicht der Schiffbrüchigen fängt das Schiff an zu wanken (*nutaret* 664). Dieses Gewicht, das durch das Substantiv *populus* (665) gesteigert wird, droht das Schiff zum Untergehen zu bringen, wie in den zwei verschachtelten Partizipialkonstruktionen *ratis populo peritura recepto* (655) beschrieben wird.[125] Demnach steht der Mannschaft auf dem Schiff ein ähnliches Schicksal bevor, wie der Mannschaft in den Versen 647 bis 652b, die das Schiff durch ihr eigenes Gewicht zum Kentern gebracht hat. Dieses Schicksal wird jedoch abgewandt.[126]

Die Schiffbrüchigen treffen auf eine *impia turba* (666). Die Handlung entwickelt sich zu einem Bürgerkrieg, da Soldaten Verbündete aus ihren eigenen Reihen, wie aus der Phrase *puppis … sociae* (663) hervorgeht, in den Tod schicken: Die Soldaten auf dem Schiff hauen den schiffbrüchigen Soldaten die Arme in der Mitte ab (*ferit ense lacertos* 667). Das Adjektiv *medius* (666) steht dabei performativ in der Mitte des Verses.[127] Das Motiv der Entzweiung spiegelt sich damit zum einen in den beiden Gruppen wider, die zwar derselben Nation angehören, aber einander aus der gegebenen Situation heraus feindlich gegenüberstehen, zum anderen in den Armen, die genau in der Mitte zerteilt werden. In einen Kampf, in dem sich zwei verschiedene Nationen gegenseitig bekämpfen, zerfleischen sich nun auch die jeweiligen Nationen selbst.[128]

In Folge des Armabschlagens können sich die Soldaten nicht mehr länger an dem Schiff halten und lassen ihre Arme am Boot hängen. Anstatt nur die Konsequenz zu beschreiben, dass die Schiffbrüchigen ihre Arme verlieren, wird der Verlust der Arme sprachlich exzessiv ausgedehnt und der Fokus liegt auf der Beschreibung der versehrten Körperteile. Zunächst werden die Arme nicht nur einmal, sondern gleich zweimal genannt. Die beiden Wörter *lacertus* (666) und *bracchium* (667) stehen sich direkt gegenüber. Dabei steht *lacertus* am Ende von Vers 666 und *bracchium* am Anfang des folgenden Verses. Während *lacertus* metonymisch für den Arm steht, steht *bracchium*[129] tatsächlich für den Unterarm, da der Oberarm in der Mitte zerteilt worden

---

[125] Haskins übersetzt mit „such numbers". Siehe auch Hunink 1992, 244.
[126] Siehe auch Frantantuono 2012, 119, der die Täuschung der ankommenden Soldaten so beschreibt: „yet another unidentified crew of Greek sailors swims from a shipwreck to the security of an allied vessel, only to find an *impia turba*."
[127] Siehe Lateiner 1990, 210f.
[128] In dieser Tat ist es unbedeutend, dass die Soldaten der griechischen Seite angehören (Graia 667), da die Soldaten sich in dieser Situation selbst bekämpfen. Hunink 1992, 244 bestätigt dies: „By now, the difference between Greeks and Romans has become much less relevant to the poet." Metger 1957, 64 dagegen misst der Nennung des griechischen Schiffes Bedeutung bei und schreibt: „Es ist wohl kein Zufall, daß diese Haltung– Selbstbehauptungsdrang, extreme Einsatzbereitschaft – den Massiliern (*Graia puppe*, 667) zugeschrieben wird."
[129] ThlL s.v. *brac(c)hium*, 2.2156.13-15 (*corporis humani membrum speciatim a cubito ad manum, saepius membrum totum ab umero ad manum*.).

ist. Der Oberarm, der hier metonymisch für Arm gebraucht wird, bleibt dem Körper jedoch erhalten.

Die Arme bleiben noch am Boot aktiv hängen (*bracchia … pendentia puppe* 667) und werden durch das Partizip *pendentia* zum Agens, während sie tatsächlich leblos vom Schiff fallen müssten. Daher erscheinen die Arme als ein gewöhnlicher Gegenstand, der zurückgelassen werden kann und als eigenständige Einheit noch weiterlebt. Um die Situation nachvollziehen zu können, müssen die Hände sich an der Bordwand festkrallen.[130] Es gibt ein grausiges Bild ab, dass lauter abgehackte Arme an einer Bordwand hängen.

Die Hände (*a manibus … suis* 668) werden im nächsten Vers behandelt. Nicht vom Schiff fallen die Schiffbrüchigen, sondern im wahrsten Sinne des Wortes von ihren eigenen Händen.[131] Im Normalfall fällt jemand, wenn er sich an etwas festhält, herunter, indem er mit der Hand loslässt. Auch wenn es auf den ersten Blick wirkt, als ob die Präposition *ab* den Ausgangspunkt des Fallens beschreibt, ist es eher nötig ein Partizip wie *separati* oder dergleichen gedanklich zu ergänzen. Dahinter verbirgt sich der Gedanke, dass sie fallen, da sie von den Händen getrennt worden sind, und die Präposition *ab* nicht als Ausgangspunkt, sondern als Teilung verstanden wird.[132] Tatsächlich übersetzen sowohl Haskins als auch Bourgery das Herunterfallen jeweils mit „séparés de leurs mains“ und „parted from their hands“.[133]

Der Tod selbst wird, wie bei dem Schwimmer, nicht erwähnt. Doch das Verb *cadere* (669) kann metaphorisch im Sinne von Sterben gelesen werden.[134] In diesem Sinne beschreibt das Verb gleich zwei Vorgänge, denn auf der einen Seite fallen die Soldaten vom Schiff und auf der anderen Seite wird proleptisch der Tod vorweggenommen, da die Soldaten, wo sie nun ihrer Arme beraubt sind, nicht mehr schwimmen können und daher untergehen werden.

Als Nächstes wird das Ertrinken auf exzessive Weise paraphrasiert. Zunächst nutzt der Erzähler raffiniert das Wort *truncus* (669), das bei der Beschreibung der Schlacht immer wieder Verwendung findet. Als Adjektiv bedeutet es verstümmelt, während es als Substantiv einen

[130] Siehe hierzu Vers 612 (*illa tamen nisu, quo prenderat, haesit*), wo dem einen Zwillingsbruder die Hand abgeschlagen wird, die sich aber weiter am Schiff festhält.
[131] Hunink 1992, 244 scheint mit „fall from their arms“ zu übersetzen, doch dies steht nicht im Text.
[132] Vgl. Maurach 1995, 101 schließt Partizipialellipsen nicht aus und führt Beispiele aus Seneca wie *post feras (occisas)* oder *post canem (captum)* an.
[133] Haskins 1887, 109; Bourgery 1962, 92.
[134] Für *cadere* im Sinne von Sterben siehe Hunink 1992, 221, wo die Präposition *ab* oft den Grund für den Tod angibt. So könnte *a manibus cecidere suis* auch als „sie starben an ihren [abgetrennten] Händen“ verstanden werden. Siehe hierzu auch im ThlL s.v. *cadere,* 3.23.9–11, wo folgende Angaben stehen: „*latiore sensu pro mori, caedi, interfici*. […] *additur saepius ablativus vel a b, poetico usu etiam dativus*“. Hier steht jedoch der Vorgang des Fallens im Vordergrund.

Stumpf, das heißt einen Baum ohne Äste meint. Die Schiffbrüchigen sind, abgesehen von der Verstümmelung, nun zu einem leblosen Baumstumpf geworden.[135]

Weiter wird das Ertrinken der Soldaten nicht durch den Verlust der Arme erklärt. Das Meer wird personifiziert und ist nicht fähig, die Schiffbrüchigen auf der Wasseroberfläche (*in summo gurgite* 669) zu halten (*non amplius* … / *sustinuere* 668f.), da sie verstümmelt immer noch zu schwer sind. Erstens wird damit dem Meer eine Fähigkeit zugesprochen, die es nicht hat, zweitens wird dem Gewicht ein Raum eingeräumt, den es nicht besitzt. Fratantuono spricht in diesem Zusammenhang von schwarzem Humor.[136] Eigentlich gehen die Verstümmelten eben gerade durch das Meer unter, da ihre Körper sich mit Wasser füllen. Der Tod der Soldaten wird damit verfremdet.

Schiffbrüchige, von denen nicht klar ist, ob sie einem verbündeten Schiff helfen wollen oder Hilfe zu erhalten beabsichtigen, bringen ein Schiff, wie in den Versen 647–652b, zum Schwanken. Die erstere Lesart bringt Gelächter hervor, da sich in Not zu befinden und dennoch weiterkämpfen wollen. Das Kentern des Schiffs wird auf unerwartete Weise abgewendet. Im Kampfgeschehen zwischen Römern und Griechen bricht offen ein Bürgerkrieg aus: Die Griechen wenden gegen ihresgleichen Gewalt an und hauen die Arme ab. Darin wird der Wahnsinn des Bürgerkrieges deutlich. Wie die Schiffbrüchigen von dem Schiff fallen, wird überdimensional dargestellt und mutet durch die sprachliche Gestaltung irreal an: Die Arme bleiben am Schiffe hängen. Die Schiffbrüchigen fallen von ihren Armen. Die Schiffbrüchigen werden zu Baumstümpfen. Das Meer kann die Verstümmelten nicht mehr länger tragen.

---

[135] Masters 1992, 41: „The image of men as trees is reinforced by Lucan's use of *truncus* to denote injured bodies (615, 642, 669, 760)."

[136] Fratantuono 2012, 119.

3.4 *Invenit arma furor* (3.670–679)

Iamque omni fusis nudato milite telis
invenit arma furor: remum contorsit in hostem
alter, at hi totum validis aplustre lacertis
avulsasque rotant excusso remige sedes,
in pugnam fregere rates, sidentia pessum
corpora caesa tenent spoliantque cadavera ferro.
multi inopes teli iaculum letale revulsum
vulneribus traxere suis et viscera laeva
oppressere manu, validos dum praebeat ictus
sanguis et, hostilem cum torserit, exeat, hastam.

3.4.1 Übersetzung

Und als jeder Soldat seiner Schusswaffen beraubt worden war, erfand Raserei Waffen: der eine schleuderte ein Ruder auf den Feind, aber andere schwangen mit ihren kräftigen Armen das ganze Schiffsheck und Ruderbänke, die sie nach der Vertreibung der Ruderknechte herausgerissen hatten. Sie wrackten ihre Schiffe zum Kampf ab.[137] Sie hielten die durch das Eisen gefallenen Körper auf, die in die Tiefe sanken, und beraubten die Leichen ihres Eisens. Viele, die noch eines Geschosses bedürftig waren, zogen den tödlichen Pfeil heraus aus ihren Wunden und drückten mit der linken Hand auf die Wunden, solange das Blut noch einen kräftigen Schuss erlaube und hinausgehe, wenn es die feindliche Lanze geschleudert habe.

3.4.2 Interpretation

Die Erzählung verlässt die verschiedenen Einzelhandlungen und die Seeschlacht befindet sich in einer neuen Phase:[138] Der Leser wird damit konfrontiert, dass nun jeder Soldat seine Schusswaffen (*omni fusis nudato milite telis* 670) verbraucht hat. Erneut steigt der Leser direkt in das Kampfgeschehen in *medias res* ein, ohne einen Bezug dazu zu haben, wie es zu dieser Situation gekommen ist. Es ist kein Anhaltspunkt gegeben, ob es sich nur um ein Schiff handelt oder um mehrere. Der Fokus liegt eindeutig auf den Wurfwaffen. Andere Waffen, wie

[137] Dieser Satz ist an der Übersetzung von Ehlers 1973, 135 orientiert.
[138] Erst in Vers 697 werden wieder einzelne Szenen der Schlacht beschrieben. Nill 2018, 159 fasst die Verse 670–696 daher unter dem Titel „Kollektive Kampfszene: Kriegswut“ zusammen.

Schwerter, die in der vorherigen Szene (661b–669) eine Rolle gespielt haben, werden hier nicht genannt.[139]

Da alle Soldaten ihre Waffen im Kampfgetümmel verloren haben, greifen sie zu dem, was ihnen ihr vom Kampf gezeichnetes Umfeld zur Verfügung stellt. In Vers 671 tritt der Wahnsinn (*furor* 671) des Bürgerkriegs in personifizierter Form in Erscheinung. Diesem wird die Aufgabe zugeschrieben, dass er Waffen (*arma* 671) liefere. Dieses Liefern kann entweder darin bestehen, Waffen zu erfinden, indem Gegenstände zweckentfremdet werden, oder alte Waffen wiederzuverwenden, die bereits benutzt worden sind. Zunächst wird in den Versen 671–674 geschildert, wie Teile des Schiffs zweckentfremdet werden. Die Szene ist dadurch besonders intensiv, dass in nur vier Versen fünf Ausdrücke gebraucht werden, die Bestandteile des Schiffs darstellen oder das Schiff selbst: *remum* (671), *aplustre* (672), *remige* (673), *sedes* (673), *rates* (674).

Zunächst wird das Verb *contorquere* (671), das gewöhnlich zusammen mit Wurfgeschossen wie *hasta*, *telum* oder auch schwereren Geschossen wie *ballista* oder *scorpio* steht, mit dem Substantiv *remus* kombiniert.[140] Das Ruder, das eigentlich der Fortbewegung des Schiffs dient, wird zu einem Speer. Das Subjekt der Handlung *alter* (672) und das Ziel, der anonyme Feind (*in hostem* 671), stehen beide in exponierter Stellung, jeweils am Anfang und Ende des Verses.

Sowohl zum Hinterdeck (*aplustre* 672) als auch zu den Sitzreihen, nachdem die Mannschaft die Ruderer vertrieben hat,[141] ist das Verb *rotare* (673) das Prädikat. Dieses Verb beschreibt, wie ein Geschoss kreisförmig geschwungen wird.[142] Die abgefeuerten Geschosse werden noch größer: Es handelt sich nicht mehr um Ruder, sondern um das ganze Hinterdeck (*aplustre* 672) und die Ruderreihen (*sedes* 673).[143] Zudem wechselt der Numerus vom Singular (*alter* 672) in den Plural (*hi* 672). Die Soldaten werfen gemeinsam die Geschosse auf den Feind.[144] Es ist schwer vorstellbar, wie ein ganzes Hinterdeck oder Ruderbänke in dieser Weise auf den Gegner geworfen werden können. So ist der Platz auf dem Schiff beschränkt und übersteigt die Kraft selbst starker Männer (*validis … lacertis* 672).[145]

---

[139] Francken 1896, 125 schreibt dazu: „Dicendum erat „omme genus arma“ invenisse furorem, non simpliciter arma.“

[140] ThlL s.v. *contorquere* 4.736.74f., 4.736.80f. und 4.737.10f.

[141] Eine andere Interpretation könnte auch sein, dass die Ruderer als Waffe auf den Feind geworfen werden (siehe dazu ThlL s.v. *excutire* 5.2.1311.66f.). Hunink 1992, 245 spricht sich dagegen aus.

[142] Vgl. Hunink 1992, 245, der hier als Parallelstelle Verg. A.9,441 *rotat ensem* anführt. Siehe dazu auch Haskins 1887, 109.

[143] Vgl. Hunink 1992, 245.

[144] Für das textkritische Problem von *hi* und *hic* siehe Hunink 1992, 245.

[145] Dazu auch Hunink 1992, 245.

Die Beschreibung ist wieder ein gutes Beispiel für den Einsatz von Hybridität. In diesem Fall setzt sich die hybride Form aus Elementen des Schiffs und verschiedenen Waffen zusammen. Zunächst wird nur das Abfeuern der Waffen beschrieben, die aus dem Schiff (*remum* 671, *aplustre* 672, *avulsas … sedes* 673) bestehen. Im Hintergrund bleibt die andere Handlung, die mit dem Abfeuern verknüpft ist. Diese tritt in Vers 674 zutage: Die Soldaten wracken ihr eigenes Schiff ab (*in pugnam fregere rates* 674). Die Verzahnung der beiden Elemente Waffen und Schiff hat zur Folge, dass die Mannschaft sich selbst Schaden zufügt, das heißt der Wahnsinn führt dazu, dass die Soldaten sich ihr eigenes Grab schaufeln und ihr eigenes Wrack erstellen.[146] Infolgedessen wird das Schiff manövrierunfähig. Es ist ein Kampf, in dem es keinen Sieg gibt.

In den Versen 674–679 wird beschrieben, wie die Soldaten gebrauchte Waffen wiederverwenden. Zunächst ziehen die Soldaten Geschosse aus den Wunden gefallener Soldaten. Hunink schreibt, dass das Herausziehen von Waffen aus Leichen nichts neues darstelle.[147] Der Erzähler beschreibt jedoch nicht nur, wie die Soldaten Waffen herausziehen (*spoliantque cadavera ferro* 675), sondern auch dass die Soldaten die Leichen aktiv festhalten müssen (*corpora caesa tenent* 675), die selbst in die Tiefe des Meeres sinken (*sidentia pessum* 674). Es muss noch zusätzlicher Aufwand geleistet werden, um an die Waffen zu gelangen. Gleich zweimal wird ein Wort für Leiche benutzt, *corpus* und *cadaver*. Das Geschoss (*ferro* 675) fungiert hier auf zweierlei Weise. Zum einen wird in dem Partizip *caesus* (675) der Effekt deutlich, den es gebracht hat.[148] Zum anderen berauben die Soldaten die Toten des Geschosses, um weiteren Tod zu bringen. Die Leichen leisten so noch passiv ihren Beitrag zum Kriegsgeschehen, indem sie als Waffenlieferant dienen.[149] Beide Vorgänge werden in chiastischer Wortstellung abgebildet, was deren Zusammengehörigkeit verstärkt: In der Mitte des Verses stehen beide Prädikate (*tenent spoliantque* 675) an den Rändern des Verses jeweils die Objekte (*corpora caesa … cadavera ferro* 675).[150]

Daraufhin wird das Herausziehen von Geschossen aus Wunden noch weiter pervertiert. Die Soldaten ziehen sich die Geschosse aus dem eigenen Körper heraus (*vulneribus traxere suis* 678). Treffend schreibt dazu Fratantuono, dass die Soldaten sich selbst plündern würden.[151]

---

[146] Hunink 1992, 245 schreibt treffend dazu: „Ironically, the same thing happens to the ships as to the men in the previous scenes, whose limbs were cut off or who got torn asunder […]. In this extreme conflict, ships no less than men lose their unity, identity, and natural function."

[147] Hunink 1992, 245.

[148] ThlL s.v. *caedere* 3.58.51f. (*saepe additur*, *quo instrumento caedatur*). Vgl. Haskins 1887, 109.

[149] Fratantuono 2012, 119: „Corpses make an abvious target for looting."

[150] Fett gedruckt sind die Prädikate, die anderen Satzglieder unterstrichen: <u>*corpora caesa*</u> ***tenent spoliantque*** <u>*cadavera ferro*</u>.

[151] Fratantuono 2012, 120.

Auch hier wird zweimal ein Synonym für Geschosse verwendet, zum einen das Substantiv *telum* (676), zum anderen das Substantiv *iaculum* (676). In dem Ausdruck *inopes teli* (676) wird beschrieben, dass die Soldaten einer Waffe entbehren. Das Adjektiv *letalis* (676), mit dem das Geschoss beschrieben wird, das sie herausziehen, bedeutet „*letum afferens*".[152] In diesem Fall bringt das Geschoss auf zwei verschiedene Weisen den Tod herbei. Zum einen tötet es diejenigen Soldaten, die sich das Geschoss herausziehen. Anders als die Leichen, brauchen die getroffenen Menschen niemanden, der sie ihrer Waffen beraubt, sondern sie selbst vollführen diese Tat, um selbst im Sterben noch tugendhaft zu sein.[153] Zum anderen werden mit dem Adjektiv *letalis* gleichzeitig auch die feindlichen Soldaten angesprochen, die durch das erneute Werfen des Wurfgeschosses sterben würden. In diesem Sinne wird ihr eigener Tod und der Tod der feindlichen Soldaten angedeutet, denn der Effekt auf das Zielobjekt wird nicht genannt. Weiter wird das Wurfgeschoss und der Tod zusätzlich auf lautlicher Ebene miteinander verknüpft: Das Substantiv *telum* und das Adjektiv *letalis* ähneln sich lautlich in umgekehrter Reihenfolge in den ersten drei Buchstaben.

Der Erzähler hätte nun die Möglichkeit gehabt, nur zu beschreiben, dass die herausgezogenen Geschosse auf den Feind geworfen werden. Doch er schildert in zwei weiteren Versen die Verkettung von Abwerfen der Lanze und Sterben. Da die Soldaten durch das Herausziehen der Waffe eine offene Wunde haben und die Eingeweide austreten, sind sie gezwungen mit ihrer freien linken Hand die Wunden zuzudrücken (*viscera laeva* / *oppressere manu* 678), um noch länger leben.[154]

In dem darauffolgenden Nebensatz wird das Blut (*sanguis* 679) personifiziert und durch die Stellung nach einem Enjambement am Versanfang zusätzlich in den Vordergrund gerückt. In seiner Rolle als Subjekt gewährt das Blut weitere Schüsse. Da in dem Nebensatz (*cum torserit* 679) kein weiteres Subjekt genannt wird, wirkt es so, als ob das Blut aktiv selbst die Lanze schleudert. Dies kann nicht der Fall sein, da die Soldaten mit ihren Händen auf die Eingeweide drücken. Auch Francken wundert sich darüber, sagt aber, dass es damit verteidigt werden könne, dass ein Soldat (*miles*) oder eine rechte Hand (*dextera*) als Subjekt der Handlung hinzugedacht werde.[155] Die beste Erklärung liefert Hunink, der sich dafür ausspricht, dass *sanguis* für

152 ThlL s.v. *letalis* 7.2:1183.56.
153 Vgl. Hunink 1992, 246.
154 Ehlers 1973, 135 übersetzt *viscera* mit „Adern". Dies scheint hier jedoch nicht gemeint zu sein.
155 Francken 1986, 125.

Lebenskraft steht und durchaus das Subjekt sein könne, aber nicht selbst die Handlung ausführe, sondern sie lediglich ermögliche.[156]

Auch in der Syntax zeigt sich die Anstrengung, die die Soldaten noch unternehmen, um einen letzten Angriff auszuführen. So unterbricht das Prädikat *exeat* den temporalen Nebensatz, wodurch der Lesefluss abermals ins Stocken gerät. Die beiden Prädikate *exeat* und *torserit* stehen auf diese Weise nebeneinander, was der Kausalität der beiden Ereignisse Nachdruck verleiht: Wenn die feindliche Lanze auf den Feind abgeworfen ist, strömt das Blut hinaus und der Soldat stirbt durch den Blutverlust.[157]

Der Feind selbst ist nur in dem Adjektiv *hostilis* präsent. Die Waffe, die der Feind auf den Gegner geworfen hat, wird wieder auf ihn zurückgeworfen. In diesem Sinne stirbt der Feind letztlich durch seine eigenen Waffen.

In der Szene sind sieben Ausdrücke zu finden, die Waffen meinen: *fusis … telis* (670), *arma* (671), *ferro* (675), *teli* (676), *iaculum* (676), *validos … ictus* (678), *hostilem … hastam* (679). Drei nautische Ausdrücke werden als Waffen verwendet: *remum* (671), *totum … aplustre* (672), *avulsas … sedes* (673). Weitere sieben Ausdrücke beziehen sich auf Wunden: *validis … lacertis* (672), *sidentia … / corpora caesa* (674f.), *cadavera* (675), *vulneribus* (677), *viscera* (677), *laeva / … manu* (677f.), *sanguis* (679). Dies macht die Lektüre sehr viel intensiver. In der Szene ist der Kampfeswillen ins völlig Absurde gesteigert. Hybridität lässt sich in der Verzahnung verschiedener Prozesse finden: Der Angriff geht mit Selbstzerstörung einher. Soldaten machen die Bestandteile des Schaffes zu Waffen, werfen diese auf den Feind und wracken dabei das eigene Schiff ab. Zudem verwerten sie gebrauchte Waffen. Entweder plündern sie Leichen oder sie reißen sich selbst die Waffen aus dem Leib und sterben beim Abwurf selbst. Wieder ist die Beschreibung anonym gehalten. Es liegen zahlreiche Pronomina statt konkreter Anhaltspunkte für eine Identifizierung vor und Ziel des Abwurfs ist entweder im Adjektiv *hostilis* (679) oder im Substantiv *hostis* (671) genannt, die den Feind verallgemeinern und ihn keiner Seite klar zuordnen.

[156] Hunink 1992, 678 schlägt eine freiere Übersetzung vor: „as long as their blood would enable them to deal heavy blows“. Für die Bedeutung von *sanguis* als Lebenskraft siehe OLD s.v. *sanguis* (5) 1862. Bezüglich des Prädikats *torserit* spricht Maurach 1995, 111f. auch von „kausative[r] Prägnanz“ und führt das Beispiel „*rumpere vocem* für ‚die Stimme hervorbrechen *lassen*‘“ an.

[157] Das Verb *exire* kann auch metaphorisch im Sinne von Sterben verwendet werden (ThlL s.v. *exire* 5.2.1363.15).

3.5 Flucht vor Feuer und Wasser (3.680–696a)

Nulla tamen plures hoc edidit aequore clades
quam pelago diversa lues, nam pinguibus ignis
affixus taedis et tecto sulpure vivax
spargitur; at faciles praebere alimenta carinae
nunc pice, nunc liquida rapuere incendia cera,
nec flammas superant undae, sparsisque per aequor
iam ratibus fragmenta ferus sibi vindicat ignis,
hic recipit fluctus, extinguat ut aequore flammas,
hi, ne mergantur, tabulis ardentibus haerent.
mille modos inter leti mors una timori est
qua coepere mori, nec cessat naufraga virtus:
tela legunt deiecta mari ratibusque ministrant
incertasque manus ictu languente per undas
exercent; nunc, rara datur si copia ferri,
utuntur pelago: saevus complectitur hostem
hostis, et implicitis gaudent subsidere membris
mergentesque mori.

3.5.1 Übersetzung

Dennoch schuf in dieser Seeschlacht nichts mehr Schaden als das dem Meer entgegengesetzte Verderben. Denn Feuer, das an beschmierten Kienfackeln haftete und von bedecktem Schwefel am Leben gehalten wurde, breitete sich aus; aber die Schiffe, die leicht Zunder gewährten, raubten[158] bald mit ihrem Pech, bald mit dem geschmolzenen Wachs die Brände. Und das Meer besiegte nicht die Flammen, ja, das wütende Feuer beanspruchte für sich die Trümmer, wenn die Schiffe bereits auf der Wasseroberfläche versprengt worden waren. Der eine nahm die Fluten auf, um mit dem Meer die Flammen zu löschen, die anderen hängten sich an die brennenden Bretter, um nicht unterzugehen. Unter den tausenden Arten zu sterben gereichte zu Angst einzig der Tod, mit dem sie anfingen zu sterben. Auch die Tugend rastete beim Schiffbruch nicht: Sie nahmen aus dem Meer die abgeschossenen Geschosse und reichten sie

[158] OLD s.v. *rapere* (14b) 1734.

den Schiffen und tätigten in den Wellen die unsicheren Hände zu schlaffem Schuss; jetzt benutzten sie das Meer, wenn sich ihnen eine seltene Möglichkeit bot, zu Waffen zu greifen: Ein Feind umarmte den Feind wild, und die Glieder verwickelt freuten sie sich niederzusinken und beim Ertränken zu sterben.

3.5.2 Interpretation

In den nächsten Versen beginnt eine neue Phase der Schlacht.[159] Als wäre es nicht schon genug gewesen, dass die Soldaten ertrinken und durch Geschosse sterben, tritt nun Feuer als Waffe dazu und wird exzesshaft dargestellt. Feuer auf dem Meer ist besonders gefährlich, da die Schiffe, die aus Holz bestehen, besonders leicht entflammbar sind und damit für alle Beteiligten eine große Gefahr darstellen.[160] Es wird hier dazuerfunden und dient dem Zweck, die Schlacht noch weiter zu intensivieren sowie die Aussichtslosigkeit und den Abnutzungskampf darzustellen: Niemand kann der Schlacht unbeschadet entkommen.[161]

Zunächst wird der Effekt, den das Feuer bewirken wird, antizipiert: Der Erzähler stellt die These auf, dass es kein anderes Verderben gebe, das mehr Schaden als das Feuer bringe. Das Adjektiv *nullus* steht dabei prominent am Anfang des Verses und ist von seinem Bezugswort *lues* durch ein Enjambement getrennt. Die weite Sperrung der beiden Bezugswörter über die Versgrenze hinaus betont die Zerstörungskraft des Feuers.[162] Das Feuer selbst wird nicht genannt, sondern als das Gegenteil von Wasser in drei Wörtern (*pelago diversa lues* 681) umschrieben.[163] Das Adjektiv *diversus* kann hier sowohl in der Bedseutung „entgegengesetzt" als auch in der Bedeutung „feindlich" verstanden werden.[164] So wird in den darauffolgenden Versen überaus groß ein Kampf zwischen den beiden Elementen Wasser und Feuer inszeniert.[165] Es geht um Sein oder Nicht sein.

In Vers 681 wird das Feuer durch das Substantiv *ignis* sichtbar. Aus dem Prädikat *spargitur* (683) ist allerdings weder auf die Quelle des Feuers zu schließen noch, wohin es sich ausbreitet, ob es nur ein Schiff behält oder mehrere.[166] Von wem auch immer die Fackeln geworfen wurden, es war ein selbstzerstörerischer Akt, der im Folgenden zum Tod der Soldaten auf

[159] Vgl. Opelt 1957, 441.
[160] Bei der Schlachtenbeschreibung von Caesar wird Feuer nicht genannt (vgl. Hunink 1992, 246f.).
[161] Metger 1957, 31 spricht hier von der größten Steigerung in der ganzen Schlacht.
[162] Siehe dazu Dainotti 2015, 254.
[163] Vgl. Hunink 1992, 247.
[164] Ehlers 1973, 135 übersetzt „der arge Feind des argen Wassers" und Bourgery 1962, 93 übersetzt „l'élément opposé à la mer".
[165] Später wird sogar das Verb *superare* (685) verwendet.
[166] Vgl. Opelt 1957, 441.

beiden Seiten, führt, und genau in dieser Selbstzerstörung besteht die Perfidität des Bürgerkrieges.

Die Wirkung des Feuers wird stark in Szene gesetzt: Das Feuer ist so hell, dass die es die nährende Schwefelschicht bedeckt (*tecto sulpure vivax*).[167] Weiter spiegelt die chiastische Anordnung der Wörter in Vers 682 wider, wie das Feuer die Fackel umgibt.[168] Am Versanfang und -ende stehen jeweils die Attribute des Feuers, während in der Versmitte die Fackel und der zur Fackel gehörige Schwefel stehen.[169] Der Vers ist also von Feuerattributen umgeben und dies hebt die Allgegenwärtigkeit des Feuers hervor.

Als nächstes wird exzesshaft beschreiben, wie die Schiffe – vermutlich von den Fackeln getroffen – vom Feuer ergriffen werden und entflammen. Während zuvor noch das Feuer (*ignis* 681) Subjekt der Handlung war und sich ausbreitet, findet in Vers 683f. ein Subjektwechsel statt. Nicht das Feuer setzt die Schiffe in Brand, sondern die Schiffe (*carinae* 683) holen das Feuer an sich heran (*rapuere incendia* 684), und so wird der Prozess aus zwei Perspektiven erzählt, einmal aus der Perspektive des Schiffes und einmal aus der Perspektive des Feuers: Zwei komplementäre Bewegungen treffen aufeinander und das Geschehen wird dynamischer.[170] Damit wird das brennbare Material, die Schiffe, in den Vordergrund gerückt und das Feuer (*incendia* 684) wird zum Objekt: Subjekt und Objekt werden vertauscht.[171]

Die Handschriften bezeugen, dass dieser Gedankengang nicht vollständig nachvollzogen wurde:[172] In der Handschriftengruppe ω wird die Lesart *carinae*, in den Handschriften Z und M die Lesart *carinas* überliefert. In der ersten Lesart sind die Schiffe das Subjekt und das Feuer ist das Objekt, in letzterer ist es genau umgekehrt und die Brände sind das Subjekt und die Schiffe das Objekt. Letztendlich ist die Lesart *carinae* zu bevorzugen, da sie sie die Lektüre durch den Perspektivwechsel auf inhaltlicher Ebene erschwert.[173] Durch den Perspektivwechsel

[167] Inwiefern die Phrase *tecto sulpure* zu verstehen ist, war vielen Philologen über eine lange Zeit nicht klar (vgl. Hunink 1992, 247f.). So führt Francken 1896, 125 in seiner Edition die Konjektur *tectis* durch. Für den Gebrauch von *vivax* im Sinne von aufrechterhaltend siehe OLD s.v. *vivax* (1b) 2294.
[168] Vgl. Dainotti 2015, 16.
[169] *affixus* ***taedis et tecto sulpure*** *vivax* (682). Zudem wird durch die Stellung des Prädikats *spargitur*, das in einem Enjambement am Anfang von Vers 683 steht, die Ausbreitung des Feuers betont.
[170] Vgl. Hübner 1975, 206 Anm. 45.
[171] Vgl. Hübner 1975, 205–207. Hübner 1975, 206 macht die gleiche Beobachtung im zehnten Buch (*sed quae vicina fuere / tecta mare longis rapuere vaporibus ignem* 498f.) in Bezug auf die Schlacht von Alexandria und schreibt dazu, dass die Dächer „das Feuer mit magischer Kraft heran[holen]“ und „im wahrsten Sinne Feuer [fangen]“. Siehe auch ThlL s.v. *rapere* 11.2.103.34–39. Für den Perspektivenwechsel von Agens und Patiens siehe Kapitel 3.2, wo der Schwimmer von zwei Schiffsschnäbeln durchbohrt wird.
[172] Hunink 1992, 248: „in these MSS the construction was apparently not understood.“
[173] Vgl. Hübner 1975, 206 Anm. 47. Dennoch druckt Bourgery 1962, 93 in seiner Edition *carinas* ab. Er führt an, dass die Brände personifiziert seien und das Pech und das Wachs in einer gewissen Weise die Waffen des Feuers darstellten. Auch seine Begründung, dass er „avec de bons manuscrits *carinas*“ gelesen habe, scheint etwas fragwürdig.

wird die Geschwindigkeit, mit der sich das Feuer verbreitet und die Schiffe anzündet, erhöht. Hiermit korrespondiert die Betonung der Brennbarkeit der Schiffe durch das Attribut *faciles praebere alimenta* (683), sodass es so wirkt, als würden sich die Schiffe aktiv dem Feuer nähern, was jedoch nicht der Fall ist.[174]

Das Adjektiv *liquidus* (683) muss in diesem Kontext in der Bedeutung „geschmolzen" verstanden werden. Das Feuer muss folglich so heiß gewesen sein, dass es, auch wenn das Schiff noch nicht brennt, bereits aus der Ferne das Wachs zum Schmelzen bringt. In den nächsten beiden Versen 685f. wird die Kraft des Feuers nochmals übertrieben: Das Feuer kann nicht vom Wasser gelöscht werden (*flammas superant undae* 685). Möglicherweise beschreibt der Erzähler ein nicht löschbares Material. Doch ist eher anzunehmen, dass das Feuer bereits so groß ist, dass es nicht mehr löschbar ist.[175]

Schließlich ist das Feuer im Kampf zwischen Feuer und Wasser fähig, die Schiffswracks, die über das Meer verteilt sind (*sparsisque per aequor / iam ratibus fragmenta* 686) und in den metaphorischen Machtbereich des Meeres fallen, dem Meer zu entreißen und für sich zu beanspruchen (*ferus sibi vindicat ignis* 686). Das Feuer kommt dem Meer zuvor und verbrennt die Wracks, bevor sie sinken können.

Das Resultat der Schlacht der Elemente ist, dass sich die Soldaten beider Seiten in einer ausweglosen Situation befinden: Sind sie schiffsbrüchig, bleibt ihnen das brennende Schiff zur Rettung. Befinden sie sich auf dem brennenden Schiff, steht ihnen nur das Meer offen, in dem sie wahrscheinlich ertrinken. Die Ausgangslage des einen ist die vermeintliche Rettung des anderen.[176] Genau dies wird in chiastischer Wortstellung in den Versen 687 bis 688 dargestellt. In Vers 687 ist die Ausgangslage, dass etwas brennt. Aus diesem Grund wird Wasser geschöpft, um das Feuer zu löschen.[177] Im darauffolgenden Vers wird die vorherige Ausgangslage, das brennende Schiff oder die brennenden Planken, zum Ziel: Schiffbrüchige (*ne mergantur* 688) klammern sich an brennende Schiffsplanken. Auf den Hauptsatz folgt der Finalsatz (*fluctus,*

---

[174] ThlL s.v. *facilis* 6.1.64.22–24 (*de hominibus (et rebus ad homines pertinentes)*, *qui* […] *libenter aliquid faciunt*).
[175] Vgl. Hunink 1992, 248.
[176] Vgl. Hunink 1992, 248; vgl. Opelt 1957, 441.
[177] Da das Verb *recipere* sehr unspezifisch ist, bleibt offen, wer tatsächlich unter dem Subjekt (*hic*) zu verstehen ist. Hunink 1992, 248 fasst verschiedene Interpretationsansätze zusammen. Sehr verbreitet sei die Meinung, dass es sich um einen Kapitän handele, der Wasser in das brennende Schiff hereinlasse (vgl. Haskins 1887, 110). Zum anderen könne es auch sein, dass sich die besagte Person auf einem Wrack aufhalte (vgl. Metger 1957, 45). Schließlich könne die Person selbst brennen und sich selbst löschen wollen.
Das ist nun bereits das dritte Mal innerhalb von 8 Versen, dass das Substantiv *aequor* (680, 685, 687). Zuerst steht es metonymisch für die Seeschlacht, dann für das Meer und wird schließlich metonymisch für Meerwasser gebraucht.

extinguat ut 687), während in dem darauffolgenden Vers auf den verneinten Finalsatz der Hauptsatz (*hi, ne mergantur* 688) folgt.

Während Feuer und Wasser als selbständige Kräfte inszeniert werden, indem sie personifiziert werden und Subjekt der Handlung sind, werden die Soldaten nur in Form des Demonstrativpronomens *hic* jeweils im Singular und Plural aufgegriffen. Sie bleiben eine anonyme Größe. Es ist weder möglich, eine Seite zu identifizieren, noch zu bestimmen, um wen es sich eigentlich handelt.[178] Überhaupt werden die Teilnehmer der Schlacht mittels von Sammelbegriffen, als Matrosen oder mit Pronomina genannt.[179] Am häufigsten sind sie das nicht spezifizierte Subjekt einer Handlung, das lediglich in den Endungen der Prädikate widerhallt. Auf diese Weise wird vermieden, den Täter einer Handlung genau zu bestimmen; seine Identifikation weicht dem Krieg der Elemente, Körperteilen und Weiterem. Die Identität ist unwichtig, da der Krieg so vernichtend ist, dass alle sterben, beziehungsweise niemand mit einer Seite mitfiebern kann, da der Sieg im Bürgerkrieg seine Bedeutung verliert.

Im Präpositionalausdruck *mille modos inter leti* (689) wird wieder der Grundgedanke der Schlacht, die *miracula fati* (689), aufgegriffen. Der Fokus liegt darauf, wie die Soldaten sterben, und nicht darauf, dass sie sterben. Das Zahlwort *mille* (689) steht hier exponiert am Anfang des Verses in einer Alliteration mit *modos* und die Präposition *inter* wird zur Postposition.[180] Es liegt auf der Hand, dass sehr viele Soldaten sterben, doch dadurch, dass der Tod eines jeden in seiner Art und Weise aufgegriffen wird und sich von den anderen Todesarten unterscheidet, wird der Tod zu etwas hoch Individuellem.[181] Während alle Krieger, die in den hier analysierten Textstellen beschrieben worden sind, anonyme Größen sind, ist das einzige Individuelle, das diese Krieger haben, wodurch sie sich voneinander abheben können, letztlich, die groteske Art und Weise, wie sie sterben.

Den tausenden Arten zu sterben, wird gegenübergestellt, dass die Soldaten nur vor dem Tod Angst (*mors una timori* 689) haben, mit dem sie anfangen zu sterben (*qua coepere mori* 690). Damit wird der Gedankengang ausgedrückt, dass jeder im Angesicht zu ertrinken oder zu verbrennen, die nächstbevorstehende Todesart fürchtet, und alle anderen Todesarten, die gleichermaßen zum Tod führen, ausblendet.[182] Der Tod wird damit als ein Prozess gesehen, der

---

[178] Siehe dazu auch Vers 672.

[179] Im Folgenden werden die entsprechenden Wörter samt Bezugswörtern aufgelistet: *pugnax ... turba* (647), *natantem …iuvenem* (654), *pars maxima turbae … naufraga* (661), *nudato milite* (670), *in hostem* (671), *alter* (672), *hi* (672), *multi inopes* (676), *hic* (687), *hi* (688), *hostem* (694), *hostis* (695).

[180] In der Dichtung kann es bisweilen vorkommen, dass die Präposition *inter* voran- oder nachgestellt wird, abhängig davon, worauf die Betonung liegen soll (ThlL s.v. *inter* 7.1.2146.63-65 und 7.1.2146.80).

[181] Fuhrmann 1968, 55 spricht von „medizinischen Fällen“.

[182] Vgl. Hunink 1992, 249; vgl. Haskins 1887, 110.

aufgeteilt wird: Ein Ereignis, das potenziell den sicheren Tod herbeiführt, bringt nicht den Tod, der stattdessen anders als erwartet eintritt. Der Tod wird einmal psychisch, in Form von Angst vor dem Tod, und dann final auch physisch erlitten.[183] Diesen grotesken Gedankengang fasst Metger als ein „doppeltes Todereleiden“ zusammen.[184]

Vor jeder anderen Todesart sind die Soldaten furchtlos.[185] Vor diesem Hintergrund ist auch zu verstehen, warum die Soldaten selbst beim Schiffbruch noch tugendhaft sind und weiterkämpfen (*nec cessat naufraga virtus* 690). Wenn der Tod schon sicher ist, so kann dieser noch einem weiteren Zweck dienen, der dem Feind schadet.[186] So thematisieren die Verse 691–696, wie Schiffbrüchige noch den letzten Nutzen aus ihrem Tod schlagen können. Die Tugend der Soldaten ist wieder übermäßig gesteigert.[187]

Anders als in den Versen 661b bis 663, wo die Schiffbrüchigen auf das verbündete Schiff steigen wollen, bleiben sie dieses Mal im Meer, und kämpfen weiter. Der Tod der Schiffbrüchigen wird in über fünf Versen in die Länge gezogen: Sie sammeln die ins Meer gefallenen Waffen auf (*tela legunt deiecta mari* 691) und reichen sie den Schiffen (*ratibusque ministrant* 691), werfen selbst Waffen (*incertasque manus … exercent* 692f.) und ziehen später Feinde mit in den Tod.[188] In der Beschreibung selbst finden sich Details, die der Handlung zuvor widersprechen. So ist noch von einem großen, alles verschlingendem Feuer die Rede, doch plötzlich ist dieses kein Teil der Erzählung mehr und es werden Schiffe genannt, die ganz eindeutig nicht zerstört sind, während es gerade noch so wirkte, als wären alle Schiffe abgewrackt.[189] Die einzige Verbindung zu dem vorherigen Feuer besteht darin, dass Feuer häufig die Ursache für Schiffbruch darstelle.[190] Auf Nachvollziehbarkeit wird kein Wert gelegt, sondern auf eine effektvolle Darstellung.[191]

---

[183] Vgl. Metger 1957, 45f.
[184] Metger 1957, 46.
[185] Francken 1896, 126 schreibt dies unterstützend: „Sententia: mille atrocia pericula capessunt, ut unum vitent quod nunc minatur.“
[186] Dieser Gedanke wird in Vers 706f. (*non perdere letum / maxima cura fuit*) auf die Spitze getrieben: Die Soldaten wollen ihren Tod nicht verschenken, sondern ihn noch nutzen. Der Tod wird zur Waffe verfremdet, als Schiffbrüchige sich aufspießen lassen, um einem Schiff die Stoßkraft zu nehmen (706f.).
[187] Vgl. Glaesser 2018, 36. Fuhrmann 1968, 55 schreibt bezüglich der Tugend: „Diesen Bedingungen paßt sich die subjektive Größe an, die Lukan *virtus* nennt: sie ist zu völliger Abstraktheit gesteigert; sie vermag ein Äußerstes, wenn es gilt, die durch Verwundung oder Todesnähe beschränkten Wirkungsmöglichkeiten auszunutzen.“
[188] Vgl. Hunink 1992, 249.
[189] Frantantuono 2012, 120 nimmt an, dass die Waffen die Bestandteile der abgewrackten Schiffe seien und schreibt auch, dass die Schiffbrüchigen versuchen würden, ihr Leben zu retten. Es ist jedoch nicht davon auszugehen, dass sie wirklich versuchen ihr Leben zu retten. Sie haben bereits angefangen zu sterben.
[190] Vgl. Hunink 1992, 249.
[191] Auch Opelt 1957, 443 merkt an, dass Lucan in seinen Schilderungen „die genaue Lokalisierung des jeweiligen Geschehens vernachlässig[e].“

Die Tatsache, dass die Soldaten ihre Waffen (*ictu … per undas* 692) aus dem Meer herauswerfen, obwohl die Hände bereits zitterig sind (*incertasque manus* 693) und dass der Wurf schwach beziehungsweise kraftlos ist, ist grotesk. So scheint der Wurf nicht von großem Erfolg gekrönt zu sein und die Soldaten scheinen dem Tod sehr nahe. Dennoch wollen sie auch diesen Moment noch ausnutzen.[192]

Als die Soldaten keine Waffen mehr finden können (*rara datur copia ferri* 693),[193] wird der Höhepunkt der Tugend erreicht: Sie machen sich das Meer zu Nutze (*utuntur pelago* 694). Das Einzige, was ihnen noch bleibt – abgesehen davon, dass sie schlicht versuchen könnten, ihr Leben zu retten – ist, dass sie ihr eigenes Ertrinken zu einem nützlichen, brauchbaren Akt machen, indem sie beim Ertrinken noch einen Feind mit in den Abgrund ziehen.[194] Genau wie die Teile des Schiffes, die zu Waffen geworden sind, wird das Meer somit zur Waffe.

Die Handlung ist wieder ein Beispiel für Hybridität. Der Tod des einen wird mit dem Tod des anderen verknüpft. Um den Gegner mit in die Tiefe zu ziehen, umarmt der eine Soldat den anderen. Zum ersten Mal findet zwischen den Feinden damit eine direkte Konfrontation statt. Nicht von einem Soldaten scheint die Initiative auszugehen, den anderen mit in den Tod zu ziehen, sondern von beiden gleichzeitig. Einerseits wird dies durch die Phrase *implicitis … membris* (695) ausgedrückt. So wird impliziert, dass die Feinde ineinander verschlungen sind und keiner von beiden sich zu wehren scheint. Zum anderen wird durch die Verwendung des Plurals *gaudent* (695) angezeigt, dass sich beide Soldaten freuen. Freude scheint im BC etwas fehl am Platz, zumal bis dato die Gefühlswelt der Akteure beiseitegelassen wurde.[195] In diesem Fall lässt sich die Freude unterzugehen (*gaudent subsidere* 695) darauf zurückführen, dass die Soldaten froh sind, aus dem Tod noch einen letzten Nutzen zu ziehen und die Tugend zu erfüllen. Im Vordergrund steht die Freude, den jeweils anderen noch in den Tod mitgezogen zu haben. Gleichzeitig sterben sie jeweils selbst. Das Meer als Waffe ist ein zweischneidiges Schwert, das beiden den Untergang bringt.

Auch die Wortstellung unterstützt die Wirkung der Szene. In dem Polyptoton *hostem* / *hostis* (694f.) steht das Substantiv *hostis* zum einen für das Subjekt der Handlung und zum anderen für das Objekt. Zudem sind Subjekt und Objekt, in einer „interlinear juxtaposition"[196]

[192] Vgl. Hunink 1992, 249.
[193] Hunink 1992, 249 schreibt, dass diese Phrase „formulaic expressions like Verg. A.1,520 and 11,248 *et coram data copia fandi*" aufgreife. Tatsächlich wird der Gedanke, dass die Soldaten schlicht keine Waffen mehr zum Kämpfen haben, etwas komplex dargestellt.
[194] Vgl. Hunink 1992, 249.
[195] Hunink 1992, 250: „joy is a very suspect emotion in BC."
[196] Dainotti 2015, 27.

angeordnet. Das Objekt steht am Ende von Vers 694, das Subjekt am Anfang von Vers 695. Gleichzeitig kommt das Adjektiv *saevus* durch das Hyperbaton in einem Enjambement (694) mehr zur Geltung. Am Ende des Verses befindet sich die starke Alliteration *membris* / *mergentesque mori* (695f.). Dadurch wird auf lautlicher Ebene das kausale Verhältnis, in dem die Verben *mergere* (696) und *mori* (696) zueinanderstehen, ausgedrückt: Sie sterben, während sie den anderen ertränken.

In diesem Abschnitt konnte gezeigt werden, dass durch das Hinzukommen von Feuer das Schlachtgeschehen an Aussichtslosigkeit gewinnt und intensiver wird: Es wird ein Kampf der der Abnutzung und Vernichtung in Gestalt der Elemente Feuer und Wasser inszeniert, den das Feuer wider Erwarten gewinnt. In dieser Aussichtslosigkeit fürchten die Soldaten nur die Todesart, die ihnen bevorsteht. Der Tod wird als Prozess in mehrere Teile zerlegt, sodass geradezu mehrere Tode gestorben werden: Sie sterben nicht auf die Weise, die sie erwarten, sprich sterben einmal psychisch und einmal physisch. Der Wahn des Bürgerkrieges wird im aussichtslosen Weiterkämpfen der Schiffbrüchigen deutlich. Der Höhepunkt wird erreicht, als die Feinde sich gegenseitig mit in den Tod ziehen und auf den Tod freuen, da sie ihrem Tod auf diese Weise noch etwas vermeintlich Sinnvolles abgewinnen können. Das Meer wird dabei zur Waffe, die beiden Soldaten den Tod bringt.

4. Schluss und Ausblick

Die Fragestellung der Arbeit ist, wie ein traumatisches Ereignis erzählt werden kann, für das der normale Ausdruck nicht ausreicht, da es die Grenzen der Vorstellung überschreitet. Die römischen Bürgerkriege, die mehrere Jahrzehnte andauerten und durch Oktavian ein Ende fand, stellten für die römische Gesellschaft ein über mehrere Generationen anhaltendes Trauma dar und erschütterten die Wertevorstellungen der Menschen zutiefst. Für dieses Phänomen wurde der Begriff postmemory eingeführt.

Das Konzept der postmemory dient in dieser Arbeit als Erklärung für die besondere Sprache und Erzählweise Lucans, der zurzeit Kaiser Neros lebte. So ist bekannt, dass in der neronischen Kunst und Literatur mit Strategien experimentiert wurde, wie die Grenzen des Darstellbaren überschritten werden können. Der vielfach für die Nachklassik gebrauchte Begriff des Manierismus ist sehr vage, mit Vorurteilen behaftet und wird in dieser Arbeit daher nicht verwendet. Weiss fasst die neronische Kunst mit dem Begriff des Grotesken zusammen, das er als ein Phänomen der Abweichung charakterisiert in dem Sinne, dass die Welt ungewohnte Weise präsentiert wird. Dadurch wirken Schilderungen intensiv oder irreal. Zwei wesentliche Komponenten dieses Phänomens sind Hybridität und Exzess.

In der Analyse konnte Hybridität als ein Mittel der Verfremdung beobachtet werden. Zwei Schiffe rammen sich erfolglos, aber durchbohren stattdessen einen Schwimmer, der infolgedessen untergeht (652b–661a). Im Kampfgeschehen wird das Schiff abgewrackt, um die Bestandteile als Waffen auf den Feind zu werfen, und dabei wird das eigene Schiff in einem selbstzerstörerischen Akt zugrunde gerichtet (670–674a). Soldaten ziehen sich die tödliche Waffe heraus, nur um nach dem Abwerfen zu sterben (674b–679). Schließlich töten sich Soldaten der jeweiligen anderen Seite gegenseitig, indem sie sich gegenseitig ertränken. Das Meer wird dabei zur Waffe und bringt beiden Seiten den Tod (694–696). Das Schlachtengeschehen ist anonym gehalten. Entweder sind die Handlungsträger unbelebte Elemente oder Körperteile, oder es handelt sich um anonyme Massen. Diese Anonymität wird durch die jeweiligen unzähligen Todesarten aufgehoben. Der Tod wird zu etwas hoch Individuellen, über den die Akteure charakterisiert werden können.

Exzess, der auch mit der *plus quam* aesthetic umschrieben werden kann, tritt auf verschiedene Weise auf. Die Beschreibungen zielen nicht darauf ab, verstanden zu werden, sondern der Fokus liegt darauf, sie mit möglichst vielen Details aufzuladen und auf diese Weise dem Leser ein äußerst belebtes Bild zu zeigen, das ins Surreale tendiert. Die jeweiligen Elemente und der

gesamte Prozess werden dazu in mehrere Details aufgeteilt: Als die Soldaten auf die andere Seite des Schiffes rennen und das Schiff kentert, wird zusätzlich die sich auftuende Leere beschrieben (647–650). Blut bringt die Wundflüssigkeit heraus, obwohl beide Flüssigkeiten streng genommen zusammen ein Gemisch bilden (658). Soldaten sterben einen Tod in zweierlei Hinsicht, einmal psychisch und einmal physisch. So sehnen sie sich nach allen anderen Todesarten und wollen nur nicht den sterben, der ihnen bevorsteht (689f.). Den unbelebten Elementen werden neue Fähigkeiten zugeschrieben: Die Glieder können nicht den Zusammenstoß der Schiffe abwehren (657f.). Das Meer kann nicht die Verstümmelten tragen (668f.). Anstatt anschaulich zu erzählen, wer Feuer als Waffe einsetzt und wo es sich verbreitet, wird ein großer Kampf zwischen den Elementen Feuer und Wasser inszeniert, den wider Erwarten das Feuer gewinnt (680–686). Der Inhalt wird durch die Wortstellung untermalt, die zum Teil visuelle Wirkung haben. Dazu zählen Hyperbata, die Wortgruppen einschließen, und auch Enjambements, durch die einzelne Wörter in den Vordergrund gedrängt werden. Bisweilen sind Gedanken prägnant formuliert: Das Blut, stellt die Lebenskraft dar, als die Soldaten die feindliche Lanze abfeuern (678f.).

Die Beschreibungen stehen teils in einem widersprüchlichen Verhältnis zueinander. Immer wieder fragt sich der Leser, wie die neue Information mit dem soeben Erzählten in Verbindung steht. Teilweise scheint das neu Hinzugekommene dem Vorherigen zu widersprechen. Erklärbar ist dies dadurch, dass jeweils andere Orte der Schlacht beschrieben werden. Beispielsweise haben die in dieser Arbeit ersten drei behandelten Szenen nur das Wasser als gemeinsamen Nenner, die verschiedenen Besatzungen stehen jedoch in keinem Verhältnis zueinander. Letztlich muss es jedoch gar nicht erklärbar sein, da in dieser Unerklärbarkeit die Unvorstellbarkeit des Bürgerkriegs zum Vorschein kommt.

Für zukünftige Untersuchungen wäre es ertragreich, zunächst im *BC* weitere Stellen auf die Verarbeitung von Bürgerkriegsverarbeitung und Trauma zu analysieren und dann diese Untersuchungen auf weitere römische Epen auszuweiten. Aus den Ergebnissen können die Ergebnisse aus dieser Analyse kontrastiert werden. Einen ersten Anknüpfungspunkt stellt Valerius Flaccus. Obwohl Valerius Flaccus in seinen *Argonautica* einen mythischen Krieg beschreibt, lassen sich doch Referenzen auf einen Bürgerkrieg erkennen. So hat sich bereits Heerink mit Bürgerkrieg in den *Argonautica* auseinandergesetzt und herausgearbeitet, dass Valerius Flaccus sich bei Lucan inspirieren lassen hat.[197]

[197] Heerink 2022, 163: „Valerius Flaccus' Flavian epic Argonautica is replete with civil war. […] In dealing with these traumatic experiences the narrator is inspired by Lucan's Neronian epic on the civil war between Caesar and

In den *Punica* behandelt Silius Italicus zwar keinen Bürgerkrieg, aber dennoch könnte es einen guten Vergleichspunkt hinsichtlich von Verarbeitung von Traumata darstellen. So stellt der zweite punische Krieg mit der Invasion Italiens ein tiefes Trauma dar, auch wenn dieser Krieg zur Zeit der Abfassung des Werks bereits sehr lange zurückliegt. Es wäre interessant zu untersuchen, ob möglicherweise Unterschiede in der Darstellung vorliege, da die Vernichtung Roms durch einen äußeren Feind droht.

Pompey, which was written just before the civil wars of 68–69 CE and almost seems to predict what was to happen after the death of Nero."

5. Literaturverzeichnis

5.1 Editionen und Kommentare

M. Annaei Lucani Pharsalia, herausgegeben und kommentiert von C.E. Haskins, London 1887.

M. Annaei Lucani Pharsalia Vol. I continens libros I–V, herausgegeben von Cornelis M. Francken, Leiden 1896.

Lucain. La guerre civile (la Pharsale). Tome 1. *Livres I–V*, herausgegeben und übersetzt von Abel Bourgery, Paris ^{3}1962.

Lucanus. Bellum Civile. Der Bürgerkrieg, herausgegeben und übersetzt von Wilhelm Ehlers, München 1973.

M. Annaeus Lucanus Bellum civile, book III: A commentary, herausgegeben von Vincent Hunink, Amsterdam 1992.

M. Annaei Lucani De bello civili libri X, herausgegeben von David R. Shackleton Bailey, Berlin/New York 2009.

5.2 Sekundärliteratur

Burck, Erich: Vom römischen Manierismus. Von der Dichtung der frühen römischen Kaiserzeit, Darmstadt 1971.

Curtius, Ernst R.: Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, Bern 1948.

Dainotti, Paolo: Word order and expressiveness in the „Aeneid“, Berlin/Boston 2015.

D’Anselmi, Luca: Metaphorical word order, in Mocciaro, Egle/Short, William M. (Hrsg.): Toward a cognitive classical linguistics: the embodied basis of constructions in Greek and Latin, Warsaw/Berlin 2019, 245–270.

Dinter, Martin T.: Lucan’s Epic Body, in: Walde, Christine (Hrsg.): Lucan im 21. Jahrhundert, München/Leipzig 2005, 295–312.

El Nossery, Névine/Hubbell, Amy L.: Introduction. Transmitting the unspeakable through literature and art, in El Nossery, Névine/Hubbell, Amy L. (Hrsg.): The Unspeakable: Representations of Trauma in Francophone Literature and Art, Newcastle upon Tyne 2013, 1–20.

Fratantuono, Lee: Madness triumphant: a reading of Lucan’s *Pharsalia*, Lanham 2012.

Fuhrmann, Manfred: Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der lateinischen Dichtung, in: Jauß, Hans R. (Hrsg.): Die nicht mehr schönen Künste: Grenzphänomene des Ästhetischen, München 1968, 23–66.

Fuhrmann, Manfred: Geschichte der römischen Literatur, Stuttgart 2019.

Gall, Dorothee: Masse, Heere und Feldherren in Lucans *Pharsalia*, in Walde, Christine (Hrsg.): Lucan im 21. Jahrhundert, München/Leipzig 2005, 89–110.

Glaesser, Roland: Lucan lesen - ein Gang durch das „*Bellum Civile*“, Heidelberg 2018.

Grünnagel, Christian: Klassik und Barock - Pegasus und Chimäre: französische und spanische Literatur des 17. Jahrhunderts im Dialog, Heidelberg 2010.

Heerink, Mark: Civil War and Trauma in Valerius Flaccus’ *Argonautica*, in Heerink, Mark/Meijer, Esther (Hrsg.): Flavian Responses to Nero’s Rome, Amsterdam 2022, 163–184.

Henderson, John: Lucan: the word at war, Ramus, 16 (1–2), 1987, 122–164.

Hirsch, Marianne: The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust, New York/Chichester/West Sussex 2012.

Kytzler, Benhard: Manierismus in der klassischen Antike?, Colloquia Germanica 1, 1967, 2–25.

Lange, Carsten H.: The logic of violence in Roman civil war, Hermathena 196, 2014, 69–97.

Lateiner, Donald: Mimetic Syntax: Metaphor from Word Order, Especially in Ovid. American journal of philology. 111 (2), 1990, 204-237.

Masters, Jamie: Poetry and civil war in Lucan’s *Bellum Civile*, Cambridge 1992.

Maurach, Gregor: Lateinische Dichtersprache, Darmstadt 1995.

May, James M.: Cicero. His Life and Career, in: May, James M. (Hrsg.): Brill’s Companion to Cicero: Oratory and Rhetoric, Leiden/Boston/Köln 2002, 1–21.

Metger, Wilhelm: Kampf und Tod in Lucan’s *Pharsalia*, Kiel 1957.

Nill, Hans-Peter: Gewalt und Unmaking in Lucans *Bellum civile*: Textanalysen aus narratologischer, wirkungsästhetischer und gewaltsoziologischer Perspektive, Leiden/Boston 2018.

Opelt, Ilona: Die Seeschlacht vor Massilia bei Lucan, Hermes, 85 (4), 1957, 435–445.

Rowland, Robert J.: The Significance of Massilia in Lucan. Hermes, 97 (2), 1969, 204–208.

Shelton, Jo-Ann: Seneca's Medea as Mannerist Literature. Poetica, 11 (1–2), 1979, 38–82.

Thorne, Mark: Speaking the Unspeakable: Engaging *Nefas* in Lucan and Rwanda 1994, in: Ambühl, Annemarie (Hrsg.): Krieg der Sinne – Die Sinne im Krieg. Kriegsdarstellungen im Spannungsfeld zwischen antiker und moderner Kultur / War of the Senses – The Senses in War. Interactions and tensions between representations of war in classical and modern culture = thersites 4, 2016, 77–119.

Walde, Christine: Le partisan du mauvais goût oder: Anti-Kritisches zur Lucan-Forschung, in Schröder, Bianca-Jeanette (Hrsg.): Studium declamatorium: Untersuchungen zu Schulübungen und Prunkreden von der Antike bis zur Neuzeit, München/Leipzig 2003, 125–152.

Walde, Christine: Lucan's *Bellum Civile*: A Specimen of Roman „Literature of Trauma", in Asso, P. (Hrsg.): Brill's companion to Lucan, Leiden/Boston 2011.

Wick, Claudia: *Plus quam visibilia*: Lucans suggestive Nichtbeschreibungen, in: Hömke, Nicola/Reitz, Christiane (Hrsg.): Lucan's „*Bellum civile*": between epic tradition and aesthetic innovation, Berlin 2010, 105–117.